

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

METAPOÉTICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

PRESENTA

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ

LECTORES

DR. ALEJANDRO DE LA MORA OCHOA

DRA. AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES

ASESOR

DR. ANTONIO MARQUET MONTIEL

MÉXICO, D. F., A 8 DE OCTUBRE DE 2014

A Dante Martínez Pérez

ÍNDICE

<i>SEPARACIÓN</i>	7
INTRODUCCIÓN	8
Metapoética	8
Imaginación creadora	14
Teoría, metodología y práctica	17
<i>INICIACIÓN</i>	20
PRIMERA PARTE: TEÓRICA	21
CAPÍTULO PRIMERO	22
Dimensión ética de la escritura	22
La seducción y la crítica	22
Probo libere, ensayar libremente	24
Teoría literaria	25
Relación entre crítica, teoría y metodología	28
Desviación hacia la ética	32
El método como expedición creativa	35
Primera dimensión ética de la escritura: la creatividad	38
Segunda dimensión ética de la escritura: el sentido	41

Hacia la tercera dimensión de la escritura: estético-ética	44
CAPÍTULO SEGUNDO	45
Dimensión estético-ética de la escritura	45
La verdad como pathos agresivo	45
Primera dimensión estético-ética de la escritura: el estilo como emana erótica	49
No hay escrituras inocentes	52
Segunda dimensión estético-ética de la escritura: la perversión del goce	57
Hacia la dimensión artística de la escritura: el ensayo	63
CAPÍTULO TERCERO	65
El ensayo: una forma de arte.....	65
El ensayo, la verdad y el arte	65
Arte	65
Verdad	68
La novela y el ensayo	72
¿Estar o ser?	76
El ensayo, un acontecimiento de verdad	78
El ensayo es una forma de arte	79
La materia del ensayo	81
SEGUNDA PARTE: METODOLÓGICA	84
CAPÍTULO ÚNICO	85
El mito y la metapoiesis.....	85
Estatuto epistemológico del mito	85
Tiempo mítico y tiempo metafísico	90
Mítico	90
Metafísico	93

Hacia una lógica dramática o mito-lógica.....	96
El mito como alienación	97
El sentimiento mítico	101
El esquema mitocrítico	102
Matapoiesis mitocrítica	108
Esquema heroico y comprensión existencial	114
La plenitud de una soledad, el esplendor de una apertura.....	119
El regreso	123
 <i>R E T O R N O</i>.....	126
 TERCERA PARTE: PRÁCTICA.....	127
 CAPÍTULO PRIMERO	128
 Sacro amor, profano amor	128
La segunda persona	128
La escritora heroína.....	132
Profano amor	140
Sacro amor	151
 CAPÍTULO SEGUNDO	168
 En Salamina ya no pasa el tiempo	168
Bitácora de la escritura I: el tiempo	168
Bitácora de la escritura II: el mito.....	176
 CAPÍTULO TERCERO	183
 Novela de aire y novela de agua	183

Aire.....	183
Agua	188
CONCLUSIÓN.....	191
Epitafio y post data.....	198
FUENTES	199

SEPARACIÓN

Ya sea con un triunfo doméstico y microscópico o histórico-mundial, el héroe tiene que cumplir una jornada. La hazaña puede ser física o moral, pero a partir de ella la vida volverá a fluir con nuevas razones.

El primer estadio de la jornada mitológica es la llamada de la aventura. El destino llama o empuja al héroe hacia lo desconocido, introduce una crisis en el fluir cotidiano por medio de un heraldo o mensajero: una serpiente, el bosque oscuro, Mefistófeles...

JOSEPH CAMPBELL

INTRODUCCIÓN

Metapoética

Tesis (θέσις) significa proposición, aserto, posición. Aserto a su vez viene del latín *assertum* que quiere decir reivindicar, apropiarse. Así, este trabajo viene a proponer, a tomar posición, a reivindicar un modo de hacer crítica literaria con dos notas características: su *pathos* agresivo y su huella existencial. Lo llamo *metapoiesis*.

Literalmente *poiesis* (ποίησις) significa creación artística y un *poiema* (ποίημα) es su manifestación individual. Por ejemplo, la pintura y la *Mona Lisa*, la música y el Don Juan mozartiano, la danza y *El Cascanueces*... En el ámbito literario existen ciertos géneros canónicos, los cuales, al margen de su discusión y reinención histórica, en Occidente fueron delimitados por Platón y Aristóteles, aunque ninguno de ellos usó la noción de género en sus respectivas poéticas.¹ Hoy hablamos, sin reparar demasiado en ello, del género épico, lírico y dramático: tres poiesis consagradas y universales de las que difícilmente nos podemos sustraer.

Por otra parte, la partícula *meta* (μετα) indica cambio, nueva hechura, reatribución, reclamar para sí —en este orden de transición—. Metapoiético, por tanto, quiere ser un texto que parte de un trabajo creativo (ποίημα) —digamos una novela—

¹ Género es un categorema aristotélico y tiene que ver más con una forma de predicación lógica que con una categorización poética. Gérard Genette, al reflexionar sobre los géneros literarios, señala que la teoría —relativamente reciente— de los «tres géneros fundamentales», épico, lírico y dramático, ha usurpado una filiación platónico-aristotélica que por su antigüedad y permanencia le confiere a la tripartición una apariencia de eternidad y de certeza que, en realidad, tiene origen en un equívoco: la transposición de los «modos de decir o de enunciación» a la idea de género, un *quid pro quo* que, a pesar de su equívoco originario, ha alcanzado —según nuestra perspectiva— un gran poder heurístico. Lo que observa Genette es que la «manera de imitar» de Aristóteles corresponde a lo que Platón llama *lexis*: “no estamos aún en un sistema de géneros; el término más exacto para designar esta categoría es ciertamente el de *modo*”. No se trata del concepto de forma sino de un *modo de enunciación o situación de enunciación*: el poeta, o habla en propio nombre o habla a través de los personajes. Véase Gérard Genette. “Géneros, tipos, modos”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros S. A., 1988, pp. 184-233. Cf. Platón, *República*, 392c-398b, y Aristóteles, *Poética*, 1448a-b.

para erigirse él mismo en una nueva composición que busca, entre otras cosas, darle cause a la angustia de las influencias.²

Otro modo de decirlo es que no hay nada nuevo bajo el sol. Desde cierta perspectiva antropológica, filosófica y psicoanalítica, hoy muy extendida, toda obra artística es trasunto de viejos temas que prolongan su tejido a partir de una matriz simbólica, digamos arquetípica, psicológica, donde el mundo vuelve a comenzar siempre y la experiencia anterior no vale, salvo la inconsciente.³ Esto significaría que toda metapoiesis es *mitopoiética*, es decir, la prolongación o re-creación de un mito original, ya sea porque subsiste en el imaginario colectivo, o bien porque ha dejado de ser plausible y apremiante en términos religiosos pero sobrevive como leyenda, saga, cuento de hadas o algún simbolismo profano: costumbre, tradición, rito, ideología...

Mi tesis, para empezar, es un *ensayo* y tiene un doble propósito: el primero es posibilitar una comprensión crítica de una obra literaria, lo cual acota sus pretensiones heurísticas. Se busca explicativa y halladora, glosa un discurso ya decidido como novelístico o poético.⁴ El segundo propósito es reclamar para sí el estatuto como obra creativa. Éste es el verdadero sentido de la crítica, o por lo menos el que busco reivindicar: una crítica heurística y poiética donde se combinan la imaginación, la intención des-cubridora y las presunciones creativas. Se trata del placer del texto, del placer de la escritura. Esto significa, en primera instancia, *metapoética*...

Habrá que decir, sin embargo, que Heuris es una cortesana aprensiva: si le concedemos un poco más de la influencia oportuna que sobre nosotros debe tener,

² Véase Harold Bloom. *La angustia de las influencias*, México, Monte Avila Latinoamericana, C.A., 1991.

³ Dice Jung: "En los mitos y en los cuentos, como en los sueños, se exterioriza el alma y los arquetipos se manifiestan en su relación natural, en forma de «formación, transformación, recreación eterna del eterno pensamiento»." (Carl Gustav Jung, *Simbología del espíritu*, México, FCE, 1998, p. 22.)

⁴ Por el mercado editorial, los autores, alguna forma de crítica, el lector no especializado o por todos a la vez.

puede terminar por convertirnos en sujetos tributarios de convenciones y de obras o prácticas que no emocionan, en comparsas de esa inercia cultural donde los afanes “científicos” o inconfesadamente ideológicos modelan criterios y merman la riqueza simbólica de lo que Bachelard ha llamado *imaginación creadora*, merma que ha estado a punto de convertir nuestra actividad en un páramo.⁵ Por su parte, Poiesis es un personaje veleidoso: trabaja con nuestras esperanzas y le hace creer a la voluntad que, tras cada intento fallido, está ese otro nuestro y mejor que nos espera con paciencia siempre, o peor aún, la engaña alejándola del sentido común que obliga a nunca perder de vista “el estado de la cuestión”, lo que en cada momento es considerado arte, crítica o ciencia, muy a pesar de nuestras emociones e intemperancias. Ir al paso entre ambos personajes no puede resultar sencillo. Veámoslo desde otra perspectiva.

En los estudios literarios —dice George Steiner— “el punto de vista experto es microscópico [...] El especialista enjuicia al «generalizador» o «erudito» con un desdén resentido”⁶. La perspectiva de Steiner, y en gran medida también de este trabajo, es buscar la alianza entre los intereses filosóficos, la sensibilidad poética y la lingüística. Para el autor de *Después de Babel*, todo acto de comunicación es un acto de traducción: entender es descifrar, y en este fenómeno concurren los actos del habla, de la escritura, de cualquier clase de codificación. No son ni la sociolingüística, ni la psicolingüística, ni la antropología las que aclaran este fenómeno, sino las indagaciones intuitivas de los poetas, dramaturgos, novelistas —y algunos ensayistas—, “cuando articulan las convenciones de un entendimiento latente”⁷, ajeno a pretensiones microscópicas. En otras palabras, los estudios literarios parasitan en

⁵ Dice también Jung: “¿A dónde han conducido los avances de la cultura? La respuesta terrible está ante nuestros ojos: no ha habido tal liberación del temor, una presión espantosa pesa sobre el mundo. La razón ha fallado hasta ahora en forma lamentable, y precisamente aquello que todos quisieran evitar, sucede en progresión espantosa.” (*Op. cit.*, p. 34.)

⁶ George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

torno a la *base intuitiva* que genera el acto creativo. Lo que está en el centro es la búsqueda o intento de entendernos, de descifrarnos, y aquí no hay teoría ni ciencia posibles. Y no se vea esto como una deslegitimación de la crítica literaria en general sino sólo de aquella que, narcotizada por el éxito de las ciencias exactas, busca desesperadamente un estatus semejante.

En las humanidades —sostiene también Steiner— no hay teoría posible, si por teoría entendemos algo que puede ser falseable, someterse a pruebas decisivas y demostrar su aplicabilidad por encima de otras teorías. En la filosofía, en la estética, no existe tal capacidad predictiva. Steiner alude así a la llamada “polémica del positivismo” entre Popper y Adorno y entre Hans Albert y Habermas. Según los representantes de la Escuela de Frankfurt, las ciencias sociales, a diferencia de las ciencias de la naturaleza, no pueden atenerse al método hipotético-deductivo de explicación y predicción. Popper definía las teorías como “redes que lanzamos para apresar aquello que llamamos el «mundo», para racionalizarlo, explicarlo y dominarlo”⁸. Adorno y Habermas, en franca oposición con esta concepción de la ciencia, sostenían que tras ella yacía la idea de una razón instrumental o meramente lógica cuyo único propósito era hacer concordar fines y medios sin que ello implicara desenmascarar los condicionamientos ideológicos del saber.⁹ En cambio, las “ciencias del espíritu” —según expresión de Dilthey— lo que buscan es comprender e interpretar, esto es, buscan *el sentido* de las acciones humanas.

Maticemos entonces: no hay teorías *positivas* de la literatura. En los estudios literarios, la teoría deja de ser una zona de predicción y se convierte en una de contemplación y *doxa*, en modo alguno falseable pues su contenido no se refiere a fenómenos empíricos o regularidades naturales sino al *sentido*.

No hay validación o refutación experimental concebible de un juicio estético o filosófico. En las disciplinas de la intuición y de las vigorosas réplicas de la

⁸ K. R. Popper, *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1962, p. 57.

⁹ Jordi Cortés Morató y Antoni Martínez Riu, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1996.

sensibilidad, en el oficio de la comprensión y la refutación que forman las humanidades, ningún paradigma o conjunto de criterios anula al otro. [...] No hay “teorías de la literatura”, no hay “teoría de la crítica”. Tales etiquetas son fanfarronadas elegantes o un préstamo, transparente en su patetismo, de la envidiable suerte de la ciencia y la tecnología [...] En lugar de eso, buscamos y descubrimos, a lo sumo, articular narraciones de la experiencia sentida, apostillas heurísticas o ejemplares de una obra en elaboración. No tienen jerarquía “científica”. Nuestros instrumentos perceptivos no constituyen teorías o hipótesis de trabajo en algún sentido científico, es decir, falsificable, sino son los que yo llamo “metáforas de trabajo”. [...] Es, y siempre será, lo que Wittgenstein llamaba “un arte exacto”.¹⁰

El lenguaje y su poder fundador y conceptualizador del mundo ha sido crucial para la sobrevivencia del ser humano. Con él no nos adaptamos biológicamente al medio sino que decimos *no* a la realidad, construimos ficciones, soñamos. Es decir, el lenguaje es el principal mecanismo de la esperanza y de la utopía. No sólo comunica, pro-yecta, abre mundos posibles, recompone lo que nos afecta, articula sueños y mitos y permite las conjeturas metafísicas. Por eso, cuando un lenguaje muere, se empobrecen nuestras visiones posibles, nos disminuimos antropológicamente porque la psique pierde algo de su prodigalidad.

Como no hay nada nuevo bajo el sol y todo parece estar escrito, entonces una metapoiesis debe ser también un proyecto de lecturas apetecibles. Si tomamos en cuenta esto, puede pasarle al investigador-ensayista lo mismo que le sucedió a Saúl, que buscando las asnas de su padre encontró un reino.¹¹ No obstante, resulta más común la búsqueda del reino prometido aunque en el camino sólo hallemos unas asnas raquílicas, por más que la búsqueda esté llena de buenas intenciones y llegue a convertirse en la manera de afianzarnos como entes epistemológicos, no vaya a ser que exista el cielo y sólo vayan a él los sujetos pensantes, porque fueron ricos en apetencias independientemente de la condición de su espíritu y la complexión de su alma. Parafraseando la frase de Coomaraswamy: “Nosotros, que podemos calificar un arte de «significativo», sin saber de qué, también estamos orgullosos de «progresar»,

¹⁰ George Steiner, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹¹ “...así también el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida”, dice Lukács (Véase *El alma y las formas*, México, Grijalbo, 1985, p. 30).

sin saber adónde”¹², podemos decir: “Nosotros, que podemos calificar una crítica de «aportadora», sin saber de qué, estamos orgullosos de «progresar», sin saber adónde.” Suponiendo que un progreso tal exista y sea preconizable, debemos poder sentirlo, palparlo, emocionarnos con él, y si por lo menos progresamos en el reconocimiento de nosotros mismos, podremos sentirnos satisfechos, por haber leído lo que deseábamos y resultar recompensados por ello, por haber contribuido al palimpsesto de la cultura y resultar transfigurados por esa conciencia impúdica que regalan las palabras cuando las hacemos nuestras.

La metapoiesis es la «forma» —el *pathos*— que toma el ensayo cuando el objeto de estudio es una obra literaria. Propiamente no constituye un método sino un *acontecimiento de escritura*, es decir, una *toma de posición* estético-ética —y por ende, política— en la cual se produce una doble asunción: la primera es ética y tiene que ver con el sentido y con la verdad en tanto sucesos ontológicos en los que se afianza o alcanza el ser;¹³ la segunda es estética y tiene que ver con el análisis literario propiamente dicho y con el placer de la palabra.¹⁴ La metapoiesis, además, permite adoptar como *criterio* metodológico diferentes clases de teoría literaria, con la condición de que no se pretendan positivamente científicas. Estas críticas no abren *el* sentido sino que engendran *un* significado. El trabajo metapoético consiste en infundirle a nuestra interpretación el *estigma existencial*, la búsqueda del sentido: significado y placer, verdad y goce encuentran aquí su complementación dialéctica.¹⁵

¹² Cit. por Joseph Campbell en *Las máscaras de Dios: mitología creativa*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 612.

¹³ Véase *infra*, “Dimensión ética de la escritura”.

¹⁴ Véase *infra*, “Dimensión estético-ética de la escritura”.

¹⁵ Algo como esto hace Paul Ricoeur en gran parte de su obra: una hermenéutica existencial. Sólo que la distinción entre sentido y significado, tan valiosa para nosotros, no existe como problema para él. Justo en esta distinción radica la complejidad de una *hermenéutica ontológica*, pues sólo cuando la interpretación transita del significado al sentido, de la gnosis a la ontología, sólo entonces la escritura crítica y teórica alcanza su verdadera dimensión: la metapoética. (Cf. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995. La primera edición en inglés es de 1976. Cf. también Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1970. La primera edición en francés es de 1965.)

De este modo, la metapoiesis resulta mucho más que un método, llega a ser una filosofía, o una poética —según la entendió Gaston Bachelard—, esto es, un suceso ontológico con felicidades ocultas, sorprendidas por medio de la palabra; es también un acto de solidaridad con el lector, al cual busca no desde el umbral impasible de la cientificidad sino mediante el *pathos* de una escritura.

Imaginación creadora

Existe una noción fundamental que atraviesa cada una de las poéticas que Gastón Bachelard escribió acerca de los elementos —tierra, aire, agua, fuego—, lo mismo que acerca del espacio, el tiempo y la ensoñación.¹⁶ Esta categoría clave es la *imaginación creadora* o *imaginación material*. Unas veces desde la fenomenología como escuela de inocencia, otras desde el psicoanálisis arquetipal o psicología de las profundidades, la imaginación creadora resulta siempre expresión de ese dinamismo psíquico que ahonda en el ser y forja oníricamente nuestro heroísmo, el ser que recónditamente soñamos alcanzar. Es como si en nuestro yo más íntimo supiéramos que existe un individuo en profundidad y un elemento material —digamos una obra

También Wolfgang Iser distingue entre sentido y significado. El primero es el efecto estético individual y no precisa legitimarse; en cambio, el segundo es discursivo, es el intento de legitimación del primero: la interpretación hace del sentido un significado, es decir, convierte un valor individual en un valor colectivo. Una obra se alcanza como tal cuando se da este tránsito entre la subjetividad de la comprensión y el acto de comunicación discursiva, tránsito posibilitado por el carácter indeterminado del texto fictivo. Desde esta perspectiva, pasar del sentido al significado es sólo un acto de comunicación, nada tiene que ver con inquietudes ontológicas, ni metapoéticas. No obstante, es necesario hacer notar que, en este ensayo, lo más importante es el sentido, causa final de sus disquisiciones. (Cf. Wolfgang Iser, “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dieter Rall [coord.], *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993, pp. 121-143.)

¹⁶ Aunque en el caso de su análisis del tiempo sólo buscaba defender la intuición del *instante* como la auténtica dimensión de la conciencia en contra de la concepción bergsoniana de la *duración*. Véase *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (Breviarios 435); Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, FCE, 1996 (Breviarios 525); *El agua y los sueños*, México, FCE, 1993 (Breviarios 279); *El aire y los sueños*, México, FCE, 1993 (Breviarios 139); *La poética del espacio*, México, FCE, 1983 (Breviarios 183); *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1997 (Breviarios 330); *El psicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire Editor S.R.L., s/f.

literaria— consciente o inconscientemente preferido pudiera propiciar su expansión. Hablamos, por tanto, de un onirismo activo donde las imágenes vuelven a ser novedosas porque representan un descanso contra la función de lo real, tan útil para determinados aspectos de la vida aunque no para animar el poder expansivo del yo que yace en las palabras; se trata de una toma de conciencia a partir de la cual el ser se ensancha, crece. La imaginación encuentra en el agua, la tierra, el viento o el fuego el elemento que le da sustancia y temperamento al verbo y, de paso, hace posible una poética específica.

Esta actividad soñadora, con su lirismo activo, constituye una estética de los elementos, cada uno de los cuales resulta poseedor de una moral singular: la tierra y el fuego, por ejemplo, son más *constantes* que el agua, aunque simbolizan con menos frecuencia la *purificación*, mientras que la ligereza y *verticalidad* son muy distintivas del aire. Constancia, purificación, verticalidad son conceptos claramente morales. Hablamos, desde luego, no de una moralidad positiva sino como infraestructura antropológica, huella del ser arquetípico que se dilata en nosotros y determina los ensueños de la voluntad. Cada materia *contamina* con sus propiedades al sujeto imaginante y, cuando es ricamente vivida, le confiere a la palabra un impulso renovador. Se trata de pensar la materia, soñarla, vivirla, materializar lo imaginario para recibir de ella el beneficio ontológico que lo real tarde o temprano deja de proporcionar.

Otra categoría clave en el ámbito de la conciencia creante es la *ensoñación poética*, que no representa, según Bachelard, ni una tregua física ni un escape fuera de lo real —como suele pensarse—, tampoco es materia nocturna olvidada sino una toma de conciencia escritural que trae como consecuencia el incremento del ser. Aumentar, crear, valorizar, amar el lenguaje son actividades propias de este devenir ontológico buscado desde la palabra. Se trata de una ensoñación escrita que está a la medida de nuestros talentos como lectores. “Hay que observar, además, que una ensoñación, a diferencia del sueño, no se cuenta. Para comunicarla, hay que

escribirla, escribirla con emoción, con gusto, reviviéndola tanto más cuanto se le vuelve a escribir. Tocamos acá el dominio del *amor escrito*.¹⁷ Es una entrada en confianza con el ser que buscamos: la imaginación se libera de las pesadas estabilidades mediante un factor de imprudencia, imprescindible siempre que se escribe metapoéticamente. De este modo rozamos, así sea de manera evanescente, la sustancia de la felicidad y la desdicha, pues —aunque Bachelard no lo diga— una toma de conciencia tal representa también un poco de inocencia perdida: es la angustia mantenida en los dominios de la libertad, es la conquista de nuestro yo profundo a costa del verbo, placer estético y —porque también algo resulta devastado— sedición ética concomitando en el acto creativo. La ensoñación se erige, por tanto, como un estado del alma, de onirismo femenino y solitario por definición: el espíritu, masculino e industrioso, es rescatado de la mecánica de las contenciones que llamamos realidad: la palabra se libera de sus habituales servidumbres, ya no tiene causas, sólo pretextos. La ética ha sido rescatada por la estética.

Así como la poética, en sentido bachelardiano,¹⁸ constituye una promoción del ser, que se ensancha con alegrías imaginarias y encuentra en el verbo el destino para nuestras ensoñaciones, de la misma manera la metapoética representa una acción terapéutico-ontológica —no mimética aunque sí catártica—, sólo que ahora el ser encuentra en la palabra ajena el pre-texto, la materia para la *expansión verbal*, que amén de ser una acontecimiento existencialista es también la explicación y la comprensión de una obra literaria y, al mismo tiempo, una toma de posición estético-ética, es decir, una filosofía.

¹⁷ Bachelard, *La poética de la ensoñación*, op. cit., p. 19.

¹⁸ Es decir, no preceptivo, como resultan algunas otras poéticas. Tal es el caso de Platón y Aristóteles, sobre todo este último para quien el arte es, no lo olvidemos, mimético y catártico, su función última es educar, es *paidética*.

Teoría, metodología y práctica

Teórica. En la primera parte de la tesis analizaremos la cobertura del acto escritural metapoético: la ética y la estética, la verdad y el sentido *concomitando* con el placer y el goce verbal para afianzar la peculiaridad del acto crítico tal y como lo asumimos, concomitancia que finalmente encontrará su destino en el ensayo, al que también caracterizaremos. Obvio es decir que, desde el principio, nuestra escritura será auto referencial y auto consciente: se *dirá* a sí misma al tiempo que irá descubriendo lo que el discurso metapoético *desea* ser: una forma de arte literario. Aprovechamos para hacer algunas reflexiones sobre lo que es teoría y qué papel juega dentro de los estudios literarios. De manera paralela teorizamos sobre la escritura y el quehacer metapoéticos.

Metodológica. En la segunda parte caracterizaremos la mitocrítica como el recurso metodológico que mejor se lleva con la metapoiesis. El mito viene a ser el principio estratégico a partir del cual heurística y poética, explicación y arte, tejen su encuentro discursivo. Tras revisar lo que se ha dicho sobre el poder interpretativo-explicativo del mito y discernir su pregnancia simbólica o las maneras cómo sobrevive en la imaginación creadora, indicamos en qué consiste el análisis simbólico de una obra literaria.

Práctica. Al final, en la tercera parte, teoría y método se ejercitan por medio de la crítica literaria a cuatro novelas: *Apariciones*, de Margo Glantz,¹⁹ *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas,²⁰ y las novelas líricas de dos Contemporáneos, *Novela como nube*, de Gilberto Owen, y *Dama de Corazones*, de Xavier Villaurrutia.²¹ *Probo libere*, se ensaya libremente a partir del método asumido, sin olvidar que desde

¹⁹ Margo Glantz, *Apariciones*, México, Alfaguara, 1996.

²⁰ Javier Cercas, *Los soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.

²¹ Juan Coronado (antologador), *La novela lírica de los contemporáneos*, México, UNAM, 1988.

el principio se ha tratado de una metapoiesis y también de un trabajo de comprensión y explicación escritural.²²

Por todo lo anterior, este trabajo puede resultar paradójico, porque expone dos anhelos: comprender simbólica y racionalmente un mismo hecho literario, poiética y heurísticamente. En este último caso, el de la razón (logos), nos enfrentamos inexorablemente con aporías; y en el primer caso, el de la fe, es decir, del mito (mythos), logramos profundizar, pero las soluciones son tan forzosamente universales que de pronto *sentimos* que ya no nos afectan en lo particular, individualmente. Mientras tanto, aquí pongo las dos, en un intento doble de hallar un sentido que parece evanescente...

Reunimos así teoría, método y crítica, tres instancias estrechamente relacionados que hoy buscan como «forma» de arte su *intensidad* discursiva y defienden su carácter obsesivo y opcional. El orden es importante: primero la teoría y al final la crítica, y entre ellas, formando parte tanto de una como de otra, el método. Se trata, digamos, de una egokinesis²³, de un logo-existencialismo que no se pretende original pero sí consciente de lo que es, de su condición, digamos, posmoderna, y de la subjetividad que lo atraviesa. Tampoco se trata de renovar la metafísica, hace tiempo impugnada por Jacques Derrida, aunque tampoco podamos escapar de ella, según lo reconoció él mismo. Simplemente escribimos bajo sospecha, atravesados por un estigma ontológico que no nos ha querido abandonar, que está más allá o más acá de cualquier impugnación y vuelve por sus fueros como acto de escritura. Todo tiene que ver con la verdad y con el sentido. Es el rastro del *ser* en la praxis humana, a

²² Consideramos que explicar y comprender son actividades concomitantes. Los decimos porque Bajtín, en su *Estética de la creación verbal*, dice: “Dentro de una *explicación* actúa una sola conciencia y un solo sujeto; dentro de una *comprensión* actúan dos conciencias y dos sujetos.” En la explicación no hay actitud dialógica, salvo el momento retórico-formal; la comprensión siempre es dialógica. No puede haber explicación sin su momento complementario que es la comprensión, porque una explicación no puede ser muda. Véase M. M. Bajtín, “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1995, pp. 301-302.

²³ El concepto *egokinesis* lo postulamos más en su sentido etimológico que en las posibles implicaciones psicoanalíticas que pueda tener la noción de *ego*.

pesar de sus embozamientos, o precisamente por ellos. No es un rastro —lo decimos con desánimo— cuya vocación sea, en muchas de las actividades del ser humano, preponderantemente humanística, pero está ahí, para marcarnos como los entes donde el acontecimiento del sentido parece urgente, tiene preeminencia, acontecimiento que tiene lugar al interior de una cultura cuya misión más radical es domesticar nuestras intemperancias a cambio de un poco de significado, aunque la búsqueda radical sea del sentido...

INICIACIÓN

La segunda fase de la aventura es la iniciación, etapa favorita de la gesta mítica que comienza con “el camino de las pruebas”.

Vencidos los terrores de la ignorancia, al final de la iniciación, la conciencia se libera del temor por medio del heroísmo y se alcanza la “apoteosis” de la aventura.

Joseph Campbell

PRIMERA PARTE: *TEÓRICA*

CAPÍTULO PRIMERO

Dimensión ética de la escritura

La seducción y la crítica

Hay quienes opinan que lo sorprendente, cuando es humano, no es sino resultado de un artificio y de ahí que resulte artificial. Lo natural es mejor aceptado porque pasa inadvertido o no tiene autoría. Algo semejante sucede con la verdad: lo único que le exijo para tolerarla es que no me afecte demasiado, que no interfiera con la paz epicúrea del espíritu donde una mediocridad dorada ha sido mi tabla de salvación desde que soy persona sensata. Acepto la existencia del genio, de la verdad, del artificio, y hasta me asombra, siempre y cuando provengan de otra época o de otro lugar, bien lejano. Porque valoro antes que nada lo mío, y para llegar a ser mío debe resultar común, sólo así parece natural y puede tener autoridad sobre mí, pues me favorece explícitamente. Mi universo axiológico es pequeño y espejeante, cotidiano; lo demás es artificial, ajeno, risible, y en el mejor de los casos tan sólo exótico o inalcanzable. No obstante, a pesar de esta condición moral, el arte desea asombrar, aunque lo practiquen sujetos estrambóticos, inofensivamente lejanos. En el fondo, se nota, estoy dispuestos a dejarme sorprender, pero la sorpresa debe venir de un más allá que no interpele mi insignificancia.

Se trata de una geometría polifacética «adentro-afuera» indistinta y protectora. Mientras exista un destino común, un propósito común y definido, mientras el fin sea el mismo, por más vulgar o antiheroico que parezca, en tanto así sea estará cumpliéndose el requisito fundamental para construir la otredad, para reconocer la alteridad enemiga. Como dice Joseph Campbell: ahí “donde un equipo, un grupo, una tribu o un pueblo comparten experiencias significativas, surge inevitablemente un

lenguaje que es ininteligible para los de afuera en toda su profundidad...”²⁴ Y entonces la profundidad pierde el vigor universal que creíamos poseería siempre.

Es precisamente la otredad la que me hace reconocer mi destino comunitario, porque me excluye de su pro-yecto, por más insensato que pueda parecerme. ¿Qué sucede cuando se busca otro destino, cuando se ansía ser inteligible de otra manera? El destino se tuerce. A pesar de ello, el héroe arquetípico, ése que mora secretamente en cada uno de nosotros, no necesita de esta seguridad que ofrece el saberse parte de un fin preconfigurado, queda fuera de esta geometría polifacética pues él es su propio adentro, su propio centro.

La crítica literaria también es víctima de este antiheroísmo políticamente saludable: casi siempre resulta servicial, no seduce, porque seducir, dice Baudrillard, “es fragilizar. Seducir es desfallecer. Seducimos por nuestra fragilidad, nunca por poderes o signos fuertes. Esta fragilidad es lo que ponemos en juego en la seducción y lo que le proporciona esta fuerza. Seducimos por nuestra muerte, por nuestra vulnerabilidad, por el vacío que nos obsesiona. El secreto está en saber jugar con esta muerte a despecho de la mirada, del gesto, del saber, del sentido”²⁵. La fuerza no seduce, intimida. El riesgo, al practicar la metapoética, radica en poner en juego nuestra fragilidad, riesgo que únicamente se corre cuando la escritura resulta el signo de nuestras ansiedades metafísicas, cuando posee una dimensión ética, una representación moral heroica. Asumirnos vulnerables es ya un adelanto en el camino de la seducción, y de la crítica.

La fragilidad es un signo ambiguo pues, en el orden de los corazones compasivos, representa una puerta de entrada. Asumir nuestra fragilidad es preparar al otro para que nos reciba, siempre a condición de no pedirselo para no causar compasión. Se trata, hay que decirlo, de una fragilidad ontológica, del ser. No es una

²⁴ Joseph Cambell, *op. cit.*, p. 118.

²⁵ Jean Baudrillard, *De la seducción*, México, Rei, 1992, p. 80. Para una idea más precisa de la seducción literaria y su relación con lo pornográfico y lo obsceno, véase en este mismo trabajo, en la tercera parte, “Profano amor”.

fragilidad quebradiza, que no puede ser tocada, expuesta al peligro o a la confrontación, sino de un ser vulnerable desde antes de saberlo y, cuando lo sabemos, no lo ocultamos, no lo posponemos. Esto, quizás, representa nuestra fortaleza: se trata de una verdad que no desea imponerse porque nos pertenece a todos. Así es como quiere convencer la crítica metapoética porque es existencial. Así es como se abre el camino de una *hermenéutica ontológica*, es decir, el camino hacia el sí mismo y hacia la obra.

Probo libere, ensayar libremente

¿La crítica literaria es arte o ciencia? Debe ser arte y por eso el gusto es fundamental en ella; pero es un arte metapoético, lo cual permite entrar a la obra desde el ángulo que privilegia la intuición y favorece lo que antes hemos llamado explosión del psiquismo a partir de las palabras. Se trata de un devenir de la expresión que es a su vez un devenir de nuestro ser y de la cultura, según concepción feliz de Gaston Bachelard, para quien “el poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje”²⁶. Y aquí debemos entender poeta como el hacedor de *poiemas*. Lo que importa es la emergencia del lenguaje, vivido en sus repercusiones y afianzado irresponsablemente. “Un afásico —dice Roland Barthes— puede muy bien trenzar cestos o hacer carpintería.”²⁷ A mí qué me interesa la huella “importantísima” que el uso de las polainas en el México posromántico incipiente, pero decimonónico aún, tuvo sobre la obra narrativa del gran Amante Negro. ¡Uf, qué aliento y qué ganga de energías! Prefiero lucrar con el escándalo antes que favorecer este engaste de talento, porque he de aceptar que incluso en esto algo tiene que ver el gusto y el talento, amén de la inercia de las suaves academias.

²⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 11.

²⁷ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1994, p. 42.

Probo libere, ensayar libremente. “Lo que no se tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje”, decía Roland Barthes al defender una nueva crítica frente a otra pretendidamente científica e institucional, y con ello desarticulaba al dios Momo de la censura que no tolera lo aventurado, ese margen imprevisible que siempre resulta del escribir si se parte de la simbólica de las palabras. Al defender la nueva crítica, Barthes defendía su carácter autoral y no de mera comentarista.²⁸ No se trata de supeditarse al objeto de estudio, de ofrecerle nuestro vasallaje y servilmente hacer que su luz se afiance o su languidez encuentre un paliativo. Si ello sucede es porque resulta concomitante al trabajo crítico, pero no representa la más clara de sus misiones. De lo que se trata es de establecer una diálogo metapoético donde las reflexiones tópicas estén siempre acompañadas por el placer de la escritura y por el autodescubrimiento de nosotros que mora en las palabras, esas que estamos siempre a punto decir y no obstante posponemos debido una especie de temor metafísico de no llegar a ninguna parte o de no encontrar fundamentos “sólidos” para nuestros asertos.

Teoría literaria

Comencemos con la palabra teoría: viene del griego *theorein* (θεωρεῖν), que significa contemplar, observar especulativamente, es decir, en su sentido original el término tiene que ver con un alejamiento de la experiencia sensible —estética, αἴσθησις— para alcanzar un saber más intelectual, relacionado con el *logos*, con la razón última de las cosas. Con este salto de los sentidos al entendimiento no se busca desacreditar el testimonio de los sentidos sino, a partir de lo que ellos nos entregan, poder discernir lo contingente de lo necesario, o como dirían los lógicos, entre lo accidental y lo esencial. Las formulaciones suelen hacerse de esta manera: ¿qué hace que una cosa sea lo que es? ¿Por qué una obra escrita debe considerarse literatura? ¿Qué es

²⁸ *Ibid.*

literatura? Teorizar es pues una operación lógica, de descubrimiento de lo universal y permanente en lo particular, de lo común en lo diferente, de la secreta conexión entre las cosas. Así lo hizo Aristóteles en su *Poética* al postular la *mimesis* como el principio universal que debía regir el arte de la representación, cuya expresión máxima era para él la tragedia.

Por teoría hoy también se entiende la capacidad para comprender y explicar la realidad —conceptos también problemáticos²⁹— más allá del caos de las percepciones. Con ella estructuramos el mundo, le imponemos una causalidad, relacionamos fenómenos aparentemente inconexos, los incluimos en un sistema y en la mecánica de las generalizaciones. Las teorías modelan la realidad, tienen una doble capacidad: descriptivo-explicativa y predictiva. Soportan la corroboración empírica y la falseabilidad³⁰, además de que representan, para un determinado conjunto de fenómenos, la mejor explicación posible entre una amplia variedad de opciones. En este sentido, una teoría puede considerarse paradigmática pero no absoluta ni definitiva. Las más ortodoxamente científicas son las más ampliamente predictivas, sin embargo, las menos ortodoxas constituyen conjuntos de hipótesis de trabajo cuya función no es predecir sino explicar, aunque aquí y allá surjan fenómenos que corroboren su carácter hipotético y fortalezcan su científicidad. Distinguimos, por tanto, entre teorías duras, que son tanto explicativas como predictivas, y teorías heurísticas, que ayudan a comprender parcelas de la realidad, conjuntos de fenómenos, aunque su fuerte no sea la predictibilidad.

¿Qué papel juega la teoría dentro de los estudios literarios? Para Jonathan Culler, una teoría no es una mera hipótesis: no se demuestra ni se descarta con facilidad; implica relaciones complejas de tipo *sistemático* y suele producir efectos prácticos más allá de su campo original, modifica la perspectiva que se tenía de algo,

²⁹ Véase *supra*, nota 22.

³⁰ Fue Karl Popper quien propuso la “falseabilidad” como criterio de verdad para el conocimiento inductivo. Una generalización es válida mientras no exista un caso particular que la eche abajo. Así validan su conocimiento las ciencias empíricas. Véase K. R. Popper, *op. cit.*, p. 57.

nos hace ver o analizar de otra manera nuestros objetos de estudio o de plano crear nuevos objetos.³¹ Pone en duda el sentido común, el cual resulta también una construcción histórica, es decir, una forma de pensar o teoría particular que nos ha llegado a parecer natural pero no lo es. Los discursos de pensadores como Foucault o Derrida han provocado este efecto y sus razonamientos se convierten en “teoría” porque inspiran a estudiosos de otros campos.

Hay dos aspectos de esta reflexión de Culler que vale la pena resaltar. Primero, admite que las teorías son sistemáticas, aunque en la época actual no nacen como teorías *per se* sino como intuiciones detrás de cierta clase de discursos. Es decir, el conjunto de hipótesis que las caracterizan no están enunciadas a modo de axiomas y corolarios sino de especulaciones que trastocan el sentido común y revolucionan nuestra forma de pensar. Entonces, ¿qué es lo que les confiere su carácter sistémico? No es su axiomaticidad sino su *plausibilidad*, esto es, los efectos prácticos que provocan; no es lo que se ha denominado como predictibilidad, sino lo que aquí hemos llamado *heurística* o capacidad de explicación de los fenómenos, que así se convierten en objetos de conocimiento. El paradigma de una teoría científica siempre se había buscado en las ciencias exactas, donde la sistematicidad suele darse de manera axiomática y los efectos prácticos son corolarios o derivaciones secundarias que hacen más fuerte la teoría. Sin embargo, en las ciencias sociales las teorías no se afianzan así, son más bien construcciones discursivas que fundan su propio aparato categorial, inventan conceptos o vuelven aptos a los ya existentes para que expliquen fenómenos y nos permitan observar cosas que antes no veíamos. Al final, el motor detrás de toda teoría o de toda reflexión teorizante es la búsqueda de la verdad. ¿Y qué es la verdad? Una función, una ficción, un motor o, en términos derridianos, un supletorio, al que le llamamos ontológico.

Estas teorías, en tanto *analíticas especulativas* —Foucault, Derrida, Freud, Nietzsche, etc.—, renuevan la mirada, reinventan la verdad, crean objetos de estudio

³¹ Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.

más allá del ámbito del que surgieron, son interdisciplinarias, nos permiten reflexionar sobre la manera como pensamos y los conceptos que utilizamos. Pero todo esto lo han hecho siempre los pensadores revolucionarios en todos los ámbitos del saber: son origen de discursividad, como dice Foucault.³² Platón y la eidética, Aristóteles y las causas del ser, Kant y el apriorismo trascendental, Freud y el inconsciente, Fernando Ortiz-Ángel Rama y la transculturación narrativa... Desde luego, esto nos obliga a conocer más de lo que teníamos previsto en el momento en que nos acercamos a la literatura con la intención de convertirnos en estudiosos de la misma, nos lleva a terrenos de la antropología, la sociología, la lingüística, la filosofía, etc. Por eso es más fácil resistirse a la teoría que asumir nuestra indigencia.³³

Relación entre crítica, teoría y metodología

Veamos qué relación guardan, en el ámbito de los estudios literarios, teoría, crítica y metodología.

Suele suceder que en los estudios literarios hay teorías que se quedan en sí mismas, sin arrojar forma de entendimiento alguna sobre su objeto de estudio: en el mejor de los casos se erigen en especulaciones filosóficas y sólo de manera tangencial generan un saber literario.³⁴ Estas filosofías, cuyo pre-texto es la obra literaria, en la

³² Michel Foucault, "Qué es un autor, en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.

³³ A nivel conjetural decimos que existe la teoría literaria latinoamericana. No es, desde luego, un corpus homogéneo de conceptos y de hipótesis, porque diversos autores han contribuido dialécticamente a su configuración. Sin embargo, a nuestro parecer este corpus alcanzó uno de sus momentos más lúcidos con la teoría de la transculturación narrativa de Ángel Rama, la cual ha transitado muy lentamente de tener un mero carácter heurístico-descriptivo a otro predictivo, sobre todo ahora que las literaturas indígenas del subcontinente reclaman su propia voz, alternativa, y las hipótesis de Rama encuentran una renovada aplicabilidad

³⁴ Algunos autores han proclamado lo inútil y obsesivo que resulta una teoría que gira sobre sí misma, sin "aplicabilidad" concreta a la obra literaria y cuya jerga es tan especializada, que vuelve abstruso lo que debería ser placentero. Véanse Roberto González Echevarría, *Crítica práctica/práctica*

medida en que develan nuestras ansiedades metafísicas y hablan de la condición humana, se independizan de su imaginario objeto de estudio y se vuelven obras en sí mismas, *poiesis* literario-filosóficas. Un ejemplo deslumbrante en este sentido lo constituye Gaston Bachelard, quien con sus poéticas de los elementos —agua, aire, tierra, fuego, espacio, ensoñación— describe los temperamentos humanos, ligados a lo que él llama psicología de las profundidades, reconociendo al final no al poeta, ni el poema, sino la *poeticidad* en tanto condición existencial, al hombre en sus ansiedades metafísicas, los ensueños de la voluntad, la sustancia dulce de la felicidad.³⁵ Otro ejemplo es el de Roland Barthes, quien en gran parte de su obra no estructuralista, defiende el carácter autoral y artístico de la crítica literaria y nos presenta un examen existencial y desmitologizante de la cultura y sus trazas ideológicas. La lectura es una práctica *gastrosófica* cuya principal misión es el placer y el goce, según el orden de nuestras concupiscencias, y su principal destino es una práctica escritural ontológica, de descubrimiento de sí mismo.³⁶ Un ejemplo más es el de Joseph Campbell, quien ni siquiera se plantea si es o no un crítico literario, y a partir de la literatura, sus autores y un vastísimo arsenal de mitos y leyendas, elabora un psicoanálisis filosófico, una ontología simbólica: nos permite mirar la literatura desde el psicoanálisis junguiano y reconocer en cada uno de nosotros las máscaras de Dios, es decir, lo universal de nuestras intemperancias y temores, de las cuales la obra de arte literaria es su expresión máxima y su autor el héroe prototípico.³⁷ Bachelard, Barthes, Campbell, estamos ante tres aparentes teóricos de la literatura que lo que

crítica, México, FCE, 1992; Françoise Perus, *El realismo social en perspectiva*, “Prólogo”, México, UNAM, 1995; Graciela Maturo, *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria latinoamericana*, Buenos Aires, Biblos, 2004.

³⁵ *Vid. supra*, nota 16.

³⁶ Véanse Roland Barthes, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1994; *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1997; *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1998; *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1999.

³⁷ Véanse Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1998 y *Las máscaras de Dios: mitología creativa*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

hacen en verdad es antropología filosófica. Sus aportaciones rebasan infinitamente los límites de una metodología, aunque mucho nos ayudan en este sentido.

Después tenemos las teorías que se convierten en métodos de análisis y facilitan la mirada desde un lugar específico y sistematizado. Estos análisis una vez ponen énfasis en la obra, otras en el autor, unas más en el lector. Asumen cierta objetividad, la cual consiste en aplicar con rigor la teoría y las categorías que la conforman, es decir, la objetividad en este caso no es un atributo inmanente del objeto que el crítico deba desentrañar —como lo postula cierta teoría del conocimiento— sino la aplicación seria de un conjunto de preceptos que guían la lectura y terminan siendo proféticos, porque se encuentra lo que la teoría preconizaba como encontrable. Sin embargo, cuando las teorías se vuelven metodologías, suelen cometerse abusos con las jergas técnicas, el crítico se dedica más a demostrar el dominio de un lenguaje que a proyectar alguna forma de comprensión sobre la obra o sobre el autor.³⁸

Finalmente, existe una crítica que prescinde de la teoría, si es que ello es posible. En el mejor de los casos, este tipo de críticos se apoyan en su erudición y en su talento para parafrasear el objeto de estudio. Establecen analogías entre el lenguaje que están analizando —el literario— y otros lenguajes, como el de la pintura o la música, y construyen así un discurso paralelo, metafórico, donde *parece* que analizan la obra y las motivaciones del autor. A diferencia de las teorías que optan abiertamente por filosofar, aquí el crítico da la impresión de estar hablando siempre

³⁸ Para Víctor Barrera Enderle, hoy la crítica se pierde en el vasto territorio de los estudios culturales. El crítico, aunque tiene una función pública pues completa el circuito de la literatura, ha perdido influencia frente a los medios de comunicación masiva y ha delegado su labor a las grandes empresas editoriales. Cf. “Ejercer la crítica literaria cuando nadie tiene certeza de lo literario”, en *Literatura y globalización*, La Habana, Casa de la Américas, 2008 (cuadernos Casa 43). Véase también el número 35 de la revista *Tema y Variaciones de Literatura*, que echa “Una mirada a la crítica literaria latinoamericana” (UAM Azcapotzalco, semestre II, México, 2010). Finalmente, a propósito del abuso de estas jergas inútiles y de la defensa de un tipo de crítica literaria tradicional, véase el ensayo de Atonio Alatorre, “Crítica literaria tradicional y crítica neoacadémica”, en John S. Brushwood, Evodio Escalante, *et al.*, *Ensayo literario mexicano*, México, UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus, 2001, pp. 21-48.

de su objeto de estudio, nos ilumina con su sabiduría y hasta llega a fascinarnos pues el verdadero centro de atención es su propio discurso. En el peor de los casos este tipo de crítica se vuelve impresionista, apela a términos como talento, inspiración, gusto, y con ellos articula su discurso. Resulta, por tanto, un decir ideológico, cargado de valores y prejuicios, cuyo principal problema no es que sea ideológico —al final todo lo es—, sino que no advierte que su condición también está determinada, que detrás de su decir, a veces bello, existe una teoría, o mejor aún, una ideología como trasunto, a veces ignorada, otras deslizada ominosamente. Esta crítica suele salvarse por su profundidad filológica, antropológica, incluso filosófica, pero no se percata que con su erudición o impresionismo legítima, muchas veces de manera inconsciente, otras de modo deliberado, mercados culturales y camarillas de poder literario institucionalizado. Lo que menos importa, después de todo, es el saber acerca de la obra y su autor sino el posicionamiento en lo que Bordieu llama los campos culturales,³⁹ en este caso en el campo literario.⁴⁰

Hemos dicho que los tres vértices sobre los que se configura la crítica son el autor, la obra y el lector. Cuando se privilegia al autor suele ejercerse una crítica tradicional, filológica, que apela a la psique del escritor y a la historia. La obra resulta un fetiche, un objeto extraordinario e irrepetible, el contexto llega a ser casi el único y todo poderoso mecanismo de explicación —una ilusión metodológica⁴¹—, el crítico se postula a sí mismo como humanista y sus seguidores le profesan un respeto casi idolátrico. Por otra parte, las críticas que privilegian la obra, entre ellas las formalistas, suelen ser practicadas por una élite que se considera a sí misma

³⁹ Véase Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-Conaculta, 1990, en especial “Algunas propiedades de los campos”, “Alta costura y alta cultura”, “¿Y quién creó a los creadores?” y “La opinión pública no existe”.

⁴⁰ Tal vez un ejemplo extremo de este tipo de crítica bella e ideológica lo represente Octavio Paz, quien con su discurso eficaz y su falta de reconocimiento de sus fuentes, consolida o destruye autores y obras en torno a la tradición que él funda. Véanse, por ejemplo, *Cuadrivio* o *El arco y la lira*.

⁴¹ Silvia Pappé *dixit*. Véase “El contexto como ilusión metodológica, en José Ronzón y Saúl Jerónimo (editores), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea. Objetos, fuentes y usos del pasado. Historia-historiografía*, México, UAM Azcapotzalco, 2002.

científica. Es anti-histórica, ataca la seguridad ideológica en que se afianza la crítica tradicional, cambia los significados superficiales por otros pretendidamente profundos y postula que lo primero y más importante es el lenguaje. No se asume como humanista pues su práctica se dice metódica y objetiva. Finalmente, la crítica que privilegia al lector —como la teoría de la recepción y en algunas adaptaciones de la fenomenología y de la genealógica— declara la muerte del autor (v.g. Foucault y Ricoeur⁴²), se apoya en la historia pero también explora el discurso como lo patente que oculta lo latente.

La separación entre teoría, crítica y metodología, así como esta división tripartita de las críticas que privilegian al autor, la obra o al lector son, desde luego, esquemáticas: existen zonas intermedias y transversales. Sin embargo, la distinción nos permite ubicar a la teoría y la crítica literarias metapoéticas.

Desviación hacia la ética

*...me es preciso reconocer por cierto
que no he producido sino ensayos,
género ambiguo donde la escritura disputa
con el análisis.*

1. Roland Barthes

Ha llegado el momento de asumir el fracaso de la crítica literaria formalista en lo que se refiere a sus pretensiones de objetividad. Ni la estilística, ni el estructuralismo, ni la nueva crítica o la semiótica son objetivas. Desde luego tampoco lo son la hermenéutica, la teoría de la recepción, la deconstrucción, la crítica genealógica o el

⁴² Michel Foucault, “Qué es un autor”, *op. cit.*; Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995.

mitoanálisis. Todo discurso está atravesado por juicios de valor, el lenguaje encubre y propaga una ideología, siempre.⁴³

El discurso colectivo ha tratado de subsumir todo bajo leyes generales, en parentescos que vuelven indiferenciable lo mío de lo ajeno. Dentro de la literatura, el *telos* científico ha buscado derrotar al texto “descubriendo” lo bien que responde a ciertas generalidades, a clasificaciones alegremente universales y heurísticas que promueven la certidumbre por nuestros descubrimientos, con los cuales decretamos el comportamiento predecible, el enorme parecido de los entes. *Mutatis mutandis* sucede lo mismo que con Hegel, quien tras erigir el enorme castillo filosófico que es el idealismo absoluto, donde todo puede ser explicado y comprendido, debió irse a vivir —según Kierkegaard— a la pequeña choza de al lado. Es el canon de la historia, que siempre le encuentra un lugar a las cosas. Para ello ha trabajado la ciencia, para esa inefable satisfacción a posteriori y para confirmar que todo es fundamentalmente lo mismo, excepto cada uno de nosotros, claro, inevitables individuos donde el mundo se observa y sale de su igualdad e insignificancia. El infierno son los otros, afirmaba Sartre, ideológicos sólo resultan los intereses de los demás, nunca los míos.⁴⁴

La “ciencia” literaria reciente o es teoría pura con predominio filosófico o una didáctica institucional: no hay un justo medio existencialista donde puedan convivir Heuris y Poiesis. Ejercitarla, como se ejercita una religión, es una saludable profesión de fe, una terapia académica que moraliza nuestras inversiones, nos hace sentir útiles porque suponemos que nuestro tiempo ha sido bien gastado, socialmente útil. Desde esta perspectiva, la metapoiesis tiene poco porvenir institucional porque reivindica el

⁴³ Cf. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, *op. cit.*; Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989; Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988; Jonathan Culler, “La crítica postestructuralista”, en Alberto Vital (editor), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1996; Manfred Pfister, “Cuán posmoderna es la intertextualidad”, en Alberto Vital, *op. cit.*

⁴⁴ Terry Eagleton *dixit*. Véase *Introducción a la teoría literaria*, *op. cit.*, p. 250.

goce y el cumplimiento exacto de una práctica, la del escritor.⁴⁵ No es una ciencia ni una pedagogía y postula un *pathos sedicioso y hedonista* como el destino radical para la crítica.

En la metapoiesis, por tanto, la teoría sufre una desviación hacia la ética, desviación por lo demás inevitable porque somos sujetos cuyas prácticas discursivas están marcadas por una moralidad, por una ideología. No se afirma nada para clausurar el texto sino para que sus múltiples voces nos interpelen y abran un destino incommensurable. Lo que el placer de la escritura metapoética suspende (*epojé*) pero no olvida es la buena causa, las intenciones loables que en la crítica institucional — antes “científica” — consisten en hallar un significado, una interpretación plausible, obsesiva, fetichista, paranoica o histérica, según el tipo de lector que seamos y el método de nuestra preferencia.

Esta desviación hacia la ética —que también es política— no significa otra cosa que poner en escena la existencia para elaborar un tipo de discurso que no es preponderantemente epistemológico sino dramático: es un *pathos* donde los saberes se confrontan según el criterio de escenificación existencial, del testimonio trágico, del convencimiento bello. La literatura se entiende, así, como un desosiego, producto del deseo —a veces vano— que agita al espíritu cuando intenta enganchar la realidad.

Sabido es que las ciencias no son eternas, también responden a los valores de una época.⁴⁶ La literatura, como la historia, ha llegado a ser al mismo tiempo un

⁴⁵ Cf. Roland Barthes, *El placer del texto* y *Lección Inaugural*, op. cit., 1998.

⁴⁶ Michel Foucault habla en *Las palabras y las cosas* (México, Siglo XXI, 1996) de “estructuras epistémicas”: son un conjunto de determinaciones epocales que le confieren su peculiaridad a las ideas y al modo como se alcanza el saber, o más aún, lo que es considerado saber durante un periodo determinado: el siglo XVI, la época clásica, el siglo XX. Por ejemplo, para la episteme del siglo XVI la producción del conocimiento descansaba en la ley de la semejanza, el saber era una revelación, mientras que en la época clásica son las identidades y las diferencias las que posibilitan el conocimiento, que ahora se concibe como un orden exhaustivo para las cosas: *divinatio* primero, *taxinomia universalis* después. Algunos han llamado a éstas, *determinaciones ideológicas* no conscientes, como Roland Barthes (*Mitologías*, México, Siglo XXI, 1999) y Jean Baudrillard (*El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1999). Véase *infra*, “El mito como alienación”.

palimpsesto y una entelequia.⁴⁷ Consagrarnos a descifrar los supuestos vínculos entre las cosas o a levantar las capas de la historia resulta una tarea estimable pero estéril. Todo signo debe ser repensado (y así hundimos más su propensión palimpséstica), jamás un signo permanece *uno* (flota en una ficción o deriva irreducible), la huella del otro que mora en él —como dice Levinas— o su dialogismo —como afirma Bajtín—, se abren para mí de la misma manera que se abren para muchos. Hay una expansividad ciega que está más allá de la ciencia y mucho más acá del lenguaje detener. Nunca la ciencia —ni la institución— nos va a devolver la Ítaca de nuestra felicidad. Ulises habrá de regresar, pero a un sitio diferente: su esposa tendrá la carne porosa, su hijo sufrirá un desengaño al verlo y su perro habrá muerto ya. Más le hubiera valido tener un destino como el de Abraham, sin regreso, sin final, en una deriva que no suprime la aventura y tampoco espera nada definitivo.⁴⁸

El método como expedición creativa

Barthes afirma que el método “es el acto de duda por el cual uno se interroga sobre el azar o la naturaleza”⁴⁹. No hay evidencias objetivas que nos pongan en camino de *una* interpretación. El método hace a la interpretación, es el punto de vista que modela la visión de una obra y cuenta para ello con la simbólica inherente del lenguaje. Pero no debe verse al método como una camisa de fuerza: es sólo un lugar profético que en

⁴⁷ Un ejemplo afligido de cómo se trata de asir algunos impalpables amontonamientos son los conceptos de *corpus* y *periferia*, con los cuales se cuantifican totalidades abstractas, y aunque podrían tener alguna propiedad heurística, la pierden por su máximo nivel de abstracción y su alejamiento de la ética como escenario del sentido.

⁴⁸ A nivel hipotético decimos que existe una gran complementación entre la tesis levinasiana de “la huella del otro” con la de Jacques Derrida sobre la “diferancia” y el “dialogismo” de Bajtín. Todas formulan esta deriva diferencial que hace imposible asumir un único sentido para las cosas. El orden sería Bajtín-Levinas-Derrida. Véase Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, México, Taurus, 2000. Véase también Derrida, *op. cit.* y Bajtín, *op. cit.* Véase también Esther Cohen, “«La interpretación crea firmamentos.» Dimensión ética de la crítica”, en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, *op. cit.*

⁴⁹ Barthes, *Crítica y verdad*, *op. cit.*, p. 15.

apariencia debe conducirnos a algún destino. La objetividad —también aduce Barthes— dependerá del rigor al aplicar un modelo. Sin embargo, en este punto hace falta no preconizar la objetividad sino aceptar que la subjetividad se cuele inexorablemente por todas partes, cuando la materia es el lenguaje. Aunque ser subjetivo no debe entenderse como falta de rigor sino como un consenso desgarrado, una policromía en el criterio de verdad, como la convivencia paradójica de dos o más verdades igualmente aceptables pero diferentes. Si alguien afirma, por ejemplo: “Las mujeres son el destino de los hombres”, no podemos escamotearle la verdad que le pertenece. Y si alguien sostiene igualmente que “las mujeres no son el destino de los hombres”, tampoco podemos execrar su falta de visión. Un juicio es subjetivo no porque sea falso sino porque su verdad sólo convence a unos, y tal convicción suele darse en términos existenciales, o más aún, espirituales, y por ahí arraiga su poder persuasivo. Lo que hasta hoy se ha llamado subjetivo, podemos llamarlo —siguiendo a Nietzsche— *objetividad dionisiaca*, y lo que se asume simplemente como objetividad puede transformarse en una negación rotunda de los deseos. Asumiendo que las críticas llegan a convertirse en modas, podemos de modo arbitrario —a fin de cuentas siempre se hace así, aunque se enmascare con eufemismos cientistas—, podemos elegir un modelo donde se exponga —en su doble acepción de mostrarse y exponerse al peligro— una parte de nuestra cosmovisión ignorada, una perspectiva de la obra que la ponga y nos ponga en peligro.

El método es sólo un medio, un camino que va hacia alguna parte: por lo pronto hay unas asnas perdidas que por amor al padre debemos encontrar. Podemos llamarle expedición creativa, el otro desde donde hemos decidido comenzar a mirar, tal y como hicieron aquellos caballeros artúricos que llamados a la aventura buscaron en el bosque el camino más prometedor, el más digno de su fortaleza y de sus fantasías de gloria. Se trata de llegar a algún lado, el lugar al que lleguemos dependerá del camino elegido y los molinos de viento que nos inventemos. Por lo pronto nuestras vías son dos, igualmente arbitrarias pero perfectamente apremiantes,

por el encanto metafísico que las motiva, porque han llegado a ser abrevaderos existenciales, porque parecen estar en esa parte del bosque que resulta más ominosa y profética. Por ahora se trata de mirar desde la perspectiva que abren, pero no clausuran, Bataille, Baudrillard y Ricoeur, por un lado, y por otro desde la ruta que Joseph Campbell y Gastón Bachelard abren aunque tampoco clausuran. Ellos son nuestros abrevaderos, o si acudimos a la plena categorización: se trata de mirar desde la antropología filosófica y desde la crítica arquetípica, pero ni es toda la filosofía ni es propiamente mitocrítica, sólo una parte, la relacionada con el erotismo, con la aventura del héroe, con la explosión del psiquismo andrógino, y lo que el bosque depare.

Ambas asunciones son una y, buscándole una explicación a este desdoblamiento, acuden a mí Pessoa y Kierkegaard, con su pseudonimia y heteronimia de la personalidad, esa ficción ética a la que por todas partes se nos constriñe, esa invención de la sicología que reduce —se dice que por salud— la aprehensión del mundo y de nosotros. Pero el desdoblamiento es en realidad *heteronticidad*, es decir, variadas formas de ser, de estar en el mundo, todas igualmente plausibles y urgentes.

Crítica metapoética pero filosofante y reconociendo la arquetipia del pensamiento. Metapoética pero heurística. O sea, se trata de un ensayo que, de resultar inteligente y atractivo, le conviene a la autora de *Apariciones*,⁵⁰ al autor de *Soldados de Salamina*,⁵¹ le puede venir bien a los poetas aquí criticados, y le conviene al que ensaya. Todas estas inmodestias son sólo una conjetura, pues *qua* obra los poemas en cuestión deben sostenerse solos, y en el mejor de los casos el ensayista contribuye, en la medida de su humildad, a la atención de que en mayor o menor medida van a ser objeto desde la academia, desde el canon fantasma —que

⁵⁰ Margo Glantz, *op. cit.*

⁵¹ Javier Cercas, *op. cit.*

espero con todo mi corazón no estar delimitando— y desde el gran grueso del público lector.

Primera dimensión ética de la escritura: la creatividad

La obra es clara, imposible contribuir con más lenguaje a su lenguaje. La obra es clara porque es una, completa, distinta, sí misma. La claridad de la obra es mítica, simbólica: es el grado cero del significado del que habla Barthes, desde donde toda interpretación es posible y también inútil. Lo que ha hecho la crítica no es abrir el sentido sino engendrar cierto significado. La crítica debe ser un acto creativo que busque su propio sentido a través de un decir acerca de una obra; es la diferencia, la continuación, la completación o la negación de la misma,⁵² aunque no es poética sino metapoética, pues no nace como arte pero es creativa. Y aquí se vuelve necesario distinguir entre el sentido como acontecimiento existencial y el significado como residuo hermenéutico. El primero tiene que ver con una doble epifanía asociada a la lectura y a la escritura; el segundo no tiene que ver con revelación alguna, es un simple acto cuya principal característica es apuntar hacia *una* explicación razonada de la obra, sin que en ello se produzca ningún temblor de tierra.

No hay más que una escritura —aduce Roland Barthes—, la cual tiene una doble función: poética y crítica. Cualquier otra clasificación es redundante. La heurística, desde esta perspectiva, es *una* plétora de la palabra, propicia que desborde el margen de racionalidad hermenéutica que la acompaña en distintas proporciones, según el temperamento del usuario. Todo poema es crítico pero no toda crítica es poimática. Cuando sí lo es, estamos en presencia de un ensayo metapoético, que

⁵² Tales son las rutas que abre la teoría literaria psicoanalítica que propugna Harold Bloom en *La angustia de las influencias*, *op. cit.* Un poeta es también víctima del complejo de Edipo y a su modo busca curarse de la influencia de su padre literario: negándolo, continuándolo, completándolo o marcando las diferencias.

tiene como una de sus propiedades ser heurístico. Pero cuando el énfasis se pone en esta plétora sin asumir el carácter creativo, se trata de un acto hermenéutico que por lo regular encuentra su legitimación más allá de su propio decir: en la cientificidad invocada, en su pertinencia académica, en su aportación al conocimiento, en el reino buscado y supuestamente encontrado. Sin embargo, la palabra metapoética debe ser doblemente pletórica, convivir con Heuris e invocar a Poiesis, convivir con lo apolíneo e invocar lo dionisiaco, pues estamos ineluctablemente condenados a esta convivencia desde que Sócrates lo echó todo a perder, según lo probó Nietzsche.⁵³ Lo demás es sólo acotamiento.

“¿Qué nos importa —impreca Roland Barthes— si es más glorioso ser novelista, poeta, ensayista o cronista? El escritor no puede definirse en términos del papel que desempeña o del valor, sino únicamente por cierta *conciencia del habla*. Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza.”⁵⁴ Desde luego sentir su belleza no está peleado con ese aspecto fundamental que es sentir su profundidad, puesto que la belleza no es únicamente un producto formal al margen del sentido. Tendríamos que decir en términos platónicos que la belleza tiene que ver necesariamente con la verdad, que no se da al margen de ella, y es ahí por donde establece sus alianzas con lo profundo. Las palabras concitan a las palabras sólo cuando dicen algo, y dicen algo por su romance con el escritor y por el estado espiritual que descubren. Con la metapoética no se trata, por tanto, de un mero esteticismo, de una fascinación formal y vacía por la palabra, porque también se invoca la verdad, también se busca el sentido.

El crítico es lo que escribe, aunque su escritura haya sido ocasionada por una obra. Al interpretarla se responsabiliza con ella, pero al escribir se responsabiliza de sí mismo. Tal es la dimensión ética de la escritura, dimensión que borda siempre, por su carácter metapoético, otra dimensión estética que tiene que ver con un placer

⁵³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

⁵⁴ Barthes, *Crítica y verdad*, *op. cit.*, p. 48.

íntimo y *alethéico*⁵⁵ del cual no se debe hablar, sólo mostrar, pues existe el peligro de resultar ególatra o narcisista y ser condenado. Si el sujeto es el discurso, el crítico, al hablar *desde* la obra, no la deforma sino asume que tanto ella como él son literatura, voces conjugadas donde se produce cierta inteligencia del texto y, por tanto, cierta interpretación. Pero es una inteligencia de su naturaleza simbólica, es “una nueva eflorescencia de los símbolos que constituyen la obra. La crítica no es una traducción sino una perífrasis”⁵⁶, una perífrasis creativa.

Barthes apuntaba ya desde *Crítica y verdad* que toda poética —y por ende toda escritura— es trasunto del *mito*. El arquetipo representa esa última forma vacía a la que apunta cualquier creación del espíritu y a la que se dirige nuestra «*facultad de literatura*». El arquetipo es “esa energía de palabra, que no tiene nada que ver con el «genio», porque está hecha no de inspiraciones o de voluntades personales sino de reglas acumuladas mucho más allá del autor. No son imágenes, ideas o versos lo que la voz mítica de la Musa susurra al escritor: es la gran lógica de los símbolos, son las grandes formas vacías que permiten hablar y operar”⁵⁷. Tenemos, por tanto, un gran manto simbólico cobijando nuestras osadías y nuestras búsquedas, y a pesar de su feracidad, el empeño de siempre sigue siendo hallar una verdad cercana, verosímil, que nos ataña, es decir, continuamos buscando *el* sentido.

¿Qué es el sentido, por tanto, desde la perspectiva de toda matapoiesis? ¿Va de la obra al que lee o viceversa? ¿Es más que el significado?

⁵⁵ Del griego *alétheia* (ἀλήθεια), que quiere decir verdad, veracidad, sinceridad; desocultar.

⁵⁶ Barthes, *Crítica y verdad*, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁷ *Ibid.* pp. 60-61. Véanse las distintas definiciones de “arquetipo”, *infra*, n. 129.

Segunda dimensión ética de la escritura: el sentido

El sentido siempre será buscado con la palabra, aunque, por su carácter estigmático, no sea privilegio de ella. Existe, y no es ni la obra, ni la lectura, ni la escritura, ni el residuo hermenéutico, sino un cruce de todos estos momentos, cruce veleidoso que se da como *epifanía*. El sentido no es sólo una forma de comprensión y explicación sino un *acontecimiento* a través del cual resultan transfigurados tanto el lector-escritor como la obra. Es más que un acto de comprensión o de traducción simbólica: constituye un suceso óntico, es decir, existencial, suscitado por el cruce simbólico entre la obra y el lector-escritor. Su génesis va del acto de comprensión y residuo hermenéutico, a un *ín-ti-mo* asentimiento con la «verdad» que se ocultaba —aunque la mayoría de las veces no pase nada—, asentimiento que nos liga *existencialmente* a una revelación; esto es, el acceso al sentido simbólico pide de mí un reconocimiento íntimo de aquello otro que se ocultaba, pide que lo reconozca como una «verdad» relacionada *conmigo*, y de este modo el sentido deja de ser un problema epistemológico, es decir, deja de ser un mero acto interpretativo y se erige como reconocimiento —*anagnórisis*— ontológico de mí-mismo participando de una verdad, y toda verdad, si es existencial, reconstruye un mundo opaco que la esconde, porque al revelarse, al des-cubrirse, se hace más cercana e instaura el sentido como *anagnórisis*, sentido que siempre tendrá que ver con mi ser-en-el-mundo, es decir, con mi ser en la dimensión espaciotemporal —histórica— que lo asedia y lo enamora, y lo victima, y por momentos lo hace feliz, todo en una suave dialéctica que debilita los corazones y construye la metafísica de la personalidad donde vamos recuperando un mundo... Por eso, el sentido, para ser tal, debe instaurarse como epifanía, sólo así resulta ontológicamente valioso y sedante, sólo así puede reconocerse precisamente como tal y no podrá confundirse con el significado.

Al plantearnos este asunto del sentido, hemos de reconocer que estamos abriendo un problema ontológico que resulta oscurecido por un problema

epistemológico, el cual entierra sus raíces en una pregunta añeja e ineludible: ¿qué es el conocimiento? Esto nos lleva a preguntarnos: ¿cómo, por qué, cuándo, hasta dónde podemos conocer? No obstante, no debemos dejarnos atrapar por una investigación gnoseológica pues nuestro interés es más existencial y estético. La pregunta que interroga por el sentido es una que, aunque supone esta problemática, apunta a algo mucho más importante. Se trata de una interrogante existencial que mueve nuestra actitud en el mundo y define la clase de individuo que somos, con sus esperanzas, dudas, temores, osadías, y todo aquello que nos sale al paso en la comprensión del ser, que en cada caso es el propio ser.

Buscar el sentido es buscarnos a nosotros mismos, y encontrarlo, aunque sólo sea fragmentariamente, es encontrarnos de la misma manera. El sentido no constituye por tanto una analítica abstracta: es el *estigma existencial* que mantiene en movimiento la comprensión y la imagen de gloria y de abismo que necesitamos de nosotros mismos. Podemos aceptar que el significado sea inmanente al discurso, en cuanto ideal, como suceso mental. O entender que el sentido, como aduce Bajtín, se alcance dialógicamente, en el momento en que el hablante sale de su soledad porque su acto enunciativo ha sido respondido por alguien de alguna manera en alguna parte. O tolerar, como sostiene Ricoeur, que el sentido se produce cuando sacamos de su encierro tanto al lenguaje como a los acontecimientos mediante el acto de comprensión discursivo-existencial.⁵⁸ Pero en ninguno de estos casos el sentido se tiene como acontecimiento ontológico, que tenga que ver, digamos, con la felicidad o con la verdad. Sin embargo, *el sentido es el acontecimiento decisivo, que es más que el discurso y menos que la vida aunque su destino sea el todo de la vida*. Es un acontecimiento, por eso tiene prioridad ontológica, no es únicamente una condición epistemológica —dialógica, diría Bajtín— del discurso. El sentido se desprende de los significados y llega a ser más que ellos, y puede llegar a ser todo, aunque, como la vida misma, resulte evanescente.

⁵⁸ Véase *infra*, n. 124.

La tarea de los artistas creativos, piensa Campbell, es “lograr la comunidad directa desde un mundo interior a otro, de tal forma que se produzca una convulsión de la experiencia: no una mera transmisión de información o persuasión, sino la comunicación efectiva a través del vacío del espacio y el tiempo de un centro de conciencia a otro”⁵⁹. Esta *convulsión* de la experiencia es parecida a lo que llamamos *anagnórisis ontológica*, aunque en nuestro caso no se trata de un mero acto de comunicación sino, efectivamente, de una sacudida óptica, a nivel existencial, de una suspensión estética en medio de la cual acontece el sentido y se descubre una verdad ética, humanísticamente *mía*. Se trata de una experiencia en profundidad que llegará a convertirse, sin duda, en un hito en la memoria de nuestras revelaciones. Obviamente, leer una obra bajo este *pathos* transfigura, para bien o para mal...

Terminemos, no obstante, este apartado desquiciando un poco la idea de sentido que acabamos de apuntar, a fin de dejar claro que la escritura metapoética es siempre auto referencial, auto consciente.

En la medida en que comprendemos lo otro nos comprendemos a nosotros mismos y, de paso, reducimos la brecha cultural que las distancias producen entre los seres humanos. Reducir la otredad para alcanzarme un poco, he ahí un secreto existencial que mueve a la hermenéutica ontológica. Ensachar mi horizonte de comprensión. Pero entonces, ¿somos tan sólo sujetos epistemológicos que en la medida en que conocemos nos alcanzamos ontológicamente? ¿Acaso toda relación con el mundo debe definirse como relación cognoscitiva?

El enfrentamiento entre lo otro y lo propio, apunta Paul Ricoeur,⁶⁰ constituye la lucha cultural donde tienen lugar tanto la escritura como la lectura. Sin embargo, debemos agregar que al tratarse de la dialéctica de la cultura puede definirse como inútil, pues resulta convencional, porque entonces *el* sentido no constituye algo básico, anterior a la huella cultural que me atraviesa y define, sino que resulta el

⁵⁹ Campbell, *Las máscaras de dios*, op. cit., p. 121.

⁶⁰ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, op. cit.

fantasma que me supedita sin querer a esa cultura, es una búsqueda relativa: toda distancia superada jamás logra desprenderse del eterno retorno del «yo sólo sé que no sé nada», retorno dialéctico que conduce, finalmente, al silencio como el sitio más cálido donde el sentido mora sin escandalizar ni angustiar, donde vive resignado a su *docta ignorantia*. El sentido, como todas las grandes búsquedas, ha resultado elusivo, existe sólo a condición de no permanecer, pues la constante dialéctica de toda inquisición es la posibilidad, y siempre la posibilidad, de que la vida esté en otra parte.

Hacia la tercera dimensión de la escritura: estético-ética

La crítica metapoética no desea ser un torniquete tranquilizador, a medias científico, a medias ético, tras el cual todos resultemos complacidos, hasta yo. Mi voz es ética y estética más que teórica, y sólo es teórica ahí donde mis develamientos explican algo, pues alcanzan su dimensión heurística, y es estética ahí donde la palabra alcanza el estatuto de ensayo, de *poiesis*.

A través de la palabra luchamos contra y por el lenguaje y su impronta ideológica, instauramos la sospecha contra un mundo, al que también amamos pues no podemos sustraernos a sus determinaciones imperceptibles. Ello lo único que puede garantizar es el goce, porque lo auténticamente revelador es gozoso y por tanto nuevo. “Lo Nuevo —con mayúscula— no es una moda, es un valor fundamento de toda crítica.”⁶¹

Hablar del sentido como suceso existencial nos obliga a buscarlo en toda crítica que se pretenda metapoética y a reflexionar sobre sus ligas con tres asuntos éticos insoslayables: la verdad, el goce y el placer, porque constituyen la dimensión estético-ética de la metapoiesis. Sentido y verdad, sentido y arte.

⁶¹ Roland Barthes, *El placer del texto*, op. cit., p. 66.

CAPÍTULO SEGUNDO

Dimensión estético-ética de la escritura

La verdad como *pathos* agresivo

*El escepticismo es el sadismo
de las almas ulceradas.*

Cioran

Ecce homo, he aquí al hombre. Con esta expresión señalamos al Cristo en la cruz, al hombre repudiado por defender aquello en lo que decía creer (todos deseábamos creer en algo). También con esta figura podemos referirnos al humano que habla de sí mismo y de la cantidad de verdad que puede tolerar su espíritu, es decir, la cantidad de repudio a que puede hacerse acreedor sin necesidad de ser extravagante, afectado o mentiroso. Dice Nietzsche que “se carece de oídos para escuchar aquello a lo cual no se tiene acceso desde la vivencia, [esto] produce la ilusión acústica de creer que donde no se oye nada no hay tampoco nada”⁶². No estamos hablando, por tanto, de una verdad docta, citable porque ha sido pensada por otros pero que no deja rastro existencial sobre nosotros. Tampoco se trata de trabajar la imagen que nos es impuesta como paradigmática, buscada porque representa la medida del éxito, la correcta dosis de heroísmo y trascendencia, después de la cual podemos vivir insensibles, sin envidiar a los demás. Mucho menos defendemos aquí la verdad como un destino más allá de las apariencias, al que debemos dedicarle una vida sólo para descubrir, al final, que no existía. Es algo diferente.

Pongamos un ejemplo, a Teresa la Santa, que no se conformó con el Eros pandémico, ese amor mundano que cunde con el cuerpo. Teresa de Jesús necesitó un

⁶² Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 57.

Eros uránico, celestial y perfecto, que correspondiera a la exacta expansión de su ego cristianizado. Pareciera que, como su maestro, apostó por una verdad abominable que no era de su tiempo, pero no fue así, en realidad estamos ante una de las formas más sofisticadas de egolatría: apoyada en el ideal cristiano dio la impresión de renunciar a sí misma. La mentira ha consistido en revestir de santidad la exaltación suprema del yo. Así logró la más extrema conmiseración por el otro —el mezquino profano—, al que le está negada la experiencia del éxtasis y la coyunda con Cristo; es el desprecio infinito por lo cercano y natural, por nuestros humores y melodramas, nuestras costumbres y necesidades corporales. No, no es esta clase de verdad la que provoca el repudio, pero hemos de admitir que está muy cercana a él. Buscar la verdad es apostar por él ser sin negar la rotundidad de las apariencias. No salgo de una apariencia para entrar en otra, permanezco en la única pero, al delatarla, hurgo en la censura y en la mala conciencia, escapo a mis propias apatías.

La verdad no necesita apoyaturas en gestos sombríos, en constricciones, tonos duros o sentencias melindrosas. La mejor manera de tratar con tareas grandes no es ni la afectación ni las extravagancias sino el juego, que forma parte del *pathos agresivo*, que a su vez es síntoma de la voluntad de poder y de verdad al que tienden las naturalezas fuertes. Pero no hablo del poder político que carece de sustancia ontológica sino del poder que robustece al ser en lo más íntimo, que genera una seguridad y promueve el repudio contra las fachadas, un poder donde no hay cabida para cualquier clase de resentimiento: nunca será dominado quien viva convencido de que la adversidad está en el camino de la fortaleza. Lo que no mata hace más fuerte, asegura Nietzsche. Podríamos creerle pues su fórmula resulta reconfortante frente aquella otra que nos recomienda sufrir para merecer. ¿De qué se trata, de quién merecemos algo? No existe nada por encima de nosotros, mucho menos esa multitud ecuménica, horizontal, que trenza su envidia a la nuestra para hacer avanzar la historia (que es un palimpsesto, la incesante repetición, la ausencia de sentido último, la reiteración de nuestro vacío). El resentimiento constituye, desde esta perspectiva,

un derroche inútil de energías, nace de saberse sometido muy a pesar nuestro.

Hay al menos dos clases de resentimiento, acotemos, el iconoclasta y el social. En cada uno el destino energético es diferente. En el resentimiento social se tiene un enemigo único pero omnímodo: las propias apariencias encarnadas en las instituciones y el poder; en el iconoclasta el enemigo es todo, hasta nuestras propias certidumbres. En el resentimiento social no hay talento, sólo paranoias; el iconoclasta es inspirado, triunfa —como dice Cioran— en el arte y en la filosofía. El social destruye unos iconos para erigir otros; en busca de consuelo va de una apariencia a otra y sus breves conquistas lo van sedando hasta aplacarlo. Para el iconoclasta todo resulta un buen expediente para ventilarnos su ponzoña, su actitud no carece de diversión pues toma venganza con refinamiento. ¡Cómo puede ser resentido, por ejemplo, quien tiene propiedades y además carece de talento! El resentido social no tiene ni lo uno ni lo otro y ésta es su enorme desgracia. Cuando tenga propiedades se apaciguará, se ve venir. Mientras tanto, ahí lo tendremos, reclamando rudamente su desdicha, creyendo a pie juntillas que el infierno son los otros. El resentido iconoclasta ha descubierto, por lo menos, que nada le pertenece, y ataca, derruye sin pretender ser el gran revolucionario: es un escéptico sin *misión* de verdad, acomete mientras su gran propiedad, la duda, no se encuentre en auténtico peligro, arremete sólo entre sus pares. Sucede como con los héroes homéricos que para combatir precisaban reconocer al enemigo, verlo como su igual en linaje y honor. De la misma manera el iconoclasta agresivo sólo considera digno de su esfuerzo a quien no puede despreciar a priori que, si hemos de enunciar la vocación humanística que también puede asumir este *pathos agresivo*, son muchos individuos, en razón directa de su proliferación, y si no sólo miremos con atención a la *intelligentsia*, esa clase perspicaz y ociosamente sensible, humanista y liberal, que por todas partes nos carcome con su buen gusto y delicadeza, con su refinada afectación. El enfrentamiento para ella llega a ser un acto benevolente que honra al enemigo pero no le da sustancia al ser. No obstante, la actitud del iconoclasta no se solapa en su

frustración —que de todos modos existe—, como es el caso del resentido social.

Pero ¿qué hacemos con nuestro talento o, en el peor de los casos, con nuestra energía?

La verdad es necesariamente existencial, y la existencia representa un horizonte de comprensión que alcanza su anchura con intermitencias, por medio de reconocimientos —anagnórisis—, de clic's ontológicos que nos transfiguran y no tienen nada que ver con regalos divinos. Son des-cubrimientos existenciales que penetran la sustancia confiada que somos habitualmente y nos mueven hacia la rebeldía. Estas anagnórisis sólo se dan violentamente. El movimiento real empieza cuando las epifanías del sentido dismantelan la paz endeble que nos sostiene y desnudan el oculto hundimiento que somos y que sólo puede ser paliado recuperando la agresividad, la tensión a la que nos lanzan nuestras decepciones, lo demás, el escándalo, la detracción, las condenas o los premios, llega por ensalmo. Dice uno de los hombres más decepcionados del siglo XX, Cioran: “¿de qué sirve rebelarse para encontrar de inmediato el universo *intacto*?”⁶³ No es que nos lo propongamos, sino que una inteligencia irremediable acerca de las cosas nos da a escoger entre el conformismo y la sedición. No siempre se desea cambiar el universo, pero es mejor ser sedicioso que indistinto. Aborrecemos la neutralidad no porque nos ofenda sino porque nos pretendemos sujetos valiosos, por lo menos en el pequeño mundillo donde proclamamos nuestras convicciones. Así damos los primeros pasos hacia la verdad. Muchos no van más allá, se conforman con sus ocasionales intemperancias, con la gloria neurótica que pueden sobrellevar. Muy pocos asumen este *pathos agresivo* como una actitud sostenida, bien porque los espanta el frenesí que se abre como un hartazgo, bien porque carecen de imaginación para verbalizar sus osadías.

Y aquí estamos, verbalizando nuestra soberbia —qué palabra perfecta—, tratando de identificar aquello de lo que depende nuestra eficacia, buscando conversar con un interlocutor oscuro, pasivo e indiferente, reconociendo nuestros móviles para

⁶³ E.M. Cioran, *La tentación de existir*, Madrid, Taurus, 2000, p. 16.

que no haya duda sobre nuestras tentaciones, o viceversa. Aquí estamos, haciendo uso de nuestros privilegios, cayendo en la cínica tentación de existir a pesar de todo.

Primera dimensión estético-ética de la escritura: el estilo como emana erótica

Alguna vez le dijeron a Nietzsche que concebía sus trabajos filológicos como un *romancier*, un novelista parisino, y por ello resultaban absurdamente excitantes, lo cual constituye un oxímoron revelador que pone en jaque a gran parte de la crítica académica y porosa. Si excitan es porque provocan algo al nivel de la vivencia y por ello mismo permanecen, no como residuos hermenéuticos, es decir, cual comparsas supeditadas al objeto de estudio, avasalladas desde el momento de nacer, sino como hallazgos existenciales. ¿Quién le da importancia a un trabajo filológico que da la impresión de ser una novela? Todos. Hoy además estamos de acuerdo en que Nietzsche es origen del discurso,⁶⁴ así como lo han sido en sus ámbitos Marx y Freud: alguna “razón” deben tener.

En este sentido podemos afirmar que el estilo es una fuerza, un ímpetu, un estado del espíritu. No hay estilos buenos en-sí, al margen de los estados que comunican porque entonces no comunican nada. El estilo escoge a su lector — quien reconoce el *pathos* que le es dado—, se dirige más a unos que a otros, no quiere dirigirse a todos pues los estados interiores, las verdades que abre, no son reconocidas más que por algunos. Aquí lo verdadero funda lo bello, la ética es cobertura de la estética.

La ciencia y las instituciones sólo representan una coartada para el acto crítico. Sin embargo, la plétora de la escritura no la precisa. La felicidad de un sujeto abierto por las palabras sólo puede ser obra, por un lado, de la energía simbólica que

⁶⁴ Decimos “origen del discurso” por ser la manera como suele hablarse de lo que de manera más exacta debe llamarse origen de discursividad.

yace en ellas y, por otro, de ese fondo de expansión y de sentido que nos mueve a buscarnos escrituralmente. El develamiento del ser no es progresivo, en realidad nunca termina pues siempre hay otro nuestro y mejor que nos espera con paciencia, contamos con ello. No obstante, la escritura, lo mismo que la lectura, son espacios donde nos buscamos, el *topos* provocador, el quehacer hermenéutico ontológico donde sólo podremos alcanzar lo que sabemos ver, en el mejor de los casos, y en el más ortodoxo de los casos, lo que deseamos ver a fin de no comprometer «nuestra» visión del mundo, endeble por lo demás.

Al escribir —y al leer— practico la *gastrosofía*, magnífica palabra barthesiana que sirve para señalar esa doble cobertura del acto escritural y de lectura: saber y deglutir, placer inefable, goce sensual donde se abren dos límites: el canon y el efecto. Canon-compromiso-prudencia-plagio-ausencia/de/estilo, efecto-movilidad-vacío-muerte-estilo. Por un lado, la cultura; por otro, su pérdida. Pero ninguno de estos límites resulta placentero sino la *raja* existente entre los dos, entre lo que se impone y lo deseado. El asunto es permanecer en la cultura pero como límite. Si no podemos salirnos de ella sí podemos asumir una posición estratégica. Esto significa que el goce escritural posee una dimensión social, un eco gregario *alter*-ado que constituye su perversión y, desde luego, su erotismo. Al trabajar esta frontera implosiona el estilo, el hallazgo progresivo que extenúa y se recupera de modo incesante, dialéctico. Esta expansión verbal sólo engendra *un* estilo cuando asumimos, sin afectaciones, los límites y cuando deseamos estar a la altura de nuestras propias posibilidades, para lo cual se necesita ambición y suerte, convertir el mundo según nuestras propias especificaciones, pero sobre todo se requiere claridad para despreciar el lugar común. No tiene talento quien no sabe reconocerlo, y para lograrlo hay que habitar el centro invocando los bordes. Es una actitud, un *pathos agresivo*.

La escritura no tiene una función civilizadora. Sólo se trata de poner en práctica su perversión hedonista —fetichista, obsesiva, histérica, melancólica—,

abrirla a la mirada, al *voyeur* que la ficcionaliza y la disfruta, la padece o la execra, en fin, la vive. Sin embargo, a veces parece que el disfrute le está prohibido. ¿Cómo abrir una prospectiva, una exploración, sin renunciar a este placer? Buscando el salto entre lo individual y lo universal, actuando bajo la sospecha de que mis búsquedas ontológicas pueden resultar atingentes para el otro intemporal, ofreciendo una filosofía que, sin renunciar al yo, pueda hacer con *la palabra* algo más que únicamente revalidar la cultura. Reivindicar el interdicto del disfrute es hacerlo decible y la mejor manera es planteando su deriva, su inmoralidad; buscar deliberadamente la fruición del verbo con el oculto propósito de ser “bien” interpretado o sencillamente no ser comprendido. Mi disfrute convertido en palabra, aquí está la perversión y su intransigencia: al convertir algo mío en tuyo para potenciar el erotismo con los ecos de una deriva, de un secreto hundimiento que se comparte y activa los deseos ocultos del escritor y del lector.

Un escritor de goce es necesariamente filosofante, porque no transige con lo gregario, no reivindica nada ni civiliza nada: quema sin ser conminatorio. La palabra gozosa es un exceso que lucra con el interdicto que es la cultura sin salirse de ella.⁶⁵ En términos bataillianos es una trasgresión y en términos barthesianos, una perversión. La escritura busca ser una *emana* erótica que no prohíbe imaginar. Imaginar, por ejemplo, que la mujer tendida, o el hombre yaciente a mi lado retozando el sexo, son otros menos los que son, con el propósito de resultar más luminoso y que esta visión confiese lo que verdaderamente soy y espero de mí. La deriva erótica de la escritura es una digresión donde la moral y el canon desfallecen, o al menos quedan por un instante suspendidos. Instante íntimo durante el cual algo

⁶⁵ Sucede algo similar a lo trazado por la dialéctica kierkegaardiana entre los estadios de la existencia humana, el estético, el ético y el religioso. Kierkegaard usa el vocablo «esteta» para referirse a esa clase de individuos que viven apegados al placer sensual (de los sentidos), la duda filosófica y la desesperación existencial. Está pensando en que esta clase de vida no sería posible si no representara una resistencia a la vida ética, la del matrimonio, la familia y las instituciones, es decir, el esteta vive dentro de ella pero “a la deriva”: es el sistema de la eticidad el que hace posible su ex-centricidad. Véase Fernando Martínez Ramírez, *El más desgraciado, México*, UAM Xochimilco, 2000.

resulta reivindicado —por lo menos el estilo—, pero también roto, sin que ello represente ningún conflicto: besamos a nuestra pareja retozante y creemos besar un paradigma; a la mañana siguiente nos despedimos en cariñosa huida. ¿Qué significa esto? Que la perversión nos lleva a nuestros mejores pensamientos y nos defiende, incluso, de nuestras mejores convicciones, y en el ínter el erotismo del verbo nos desafana un instante, sin componendas ni fanatismos, sin moralismo político ni realismo pedestre, sin superficialidad graciosa ni merma del deseo acústico, estético. Se trata de escribir sin rivalidad reglamentada para consolidar la naturaleza impúdica del placer. El placer de la escritura responde a una actitud erótica donde el ojo con que miro es el mismo con que soy mirado: no hay exceso hermenéutico ni ciencia posible, porque la escritura y la lectura lo que destapan es la subjetividad.

No hay escrituras inocentes

Alguna vez dijo Nietzsche que la verdad es esa forma de error sin la cual el sujeto pensante no puede vivir.⁶⁶ No somos libres de plantearnos la cuestión «verdadero-falso»: ser íntegro en *este* punto supondría nuestro fin, porque tendríamos que llevar la ética y los razonamientos hasta sus últimas consecuencias, sólo para descubrir, tarde o temprano, la aporía en que descansan. Somos una humanidad gestual, dramática, que prefiere ver muecas a escuchar pruebas.⁶⁷ Cuando honestamente buscamos no engañarnos por lo que se refiere a lo verdadero, terminamos autoliquidándonos, desaparecen las convicciones absolutas para dar paso a una relatividad donde todo es igualmente plausible, verosímil. Por eso preferimos la dramatización de las grandes poses, porque nos permiten vivir saludablemente engañados, y la escritura no es la excepción.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷ Cit. por Joseph Campbell, *Las máscaras de dios: mitología creativa*, *op. cit.*

No hay lenguaje escrito sin ostentación, asumo siguiendo a Roland Barthes y a Mijail Bajtín.⁶⁸ Toda escritura es algo más que forma y contenido, es una toma de posición desde el interior de una ideología. Escribir es moralizar porque la historia de una cultura reposa en la lengua y las obras literarias no se pueden sustraer a ella, a su opacidad, a la carga axiológica que vive en cada palabra. Si describo, por ejemplo, el gesto inocente mediante el cual una mujer se quita el saco y el sombrero, para no hablar que se despoja del sayal y se arranca el velo, de inmediato busco la confabulación de las cosas, el *ethos* que literariamente me seduce y con el cual deseo seducir y, a mi modo, dramatizo, primero llamándole inocente al gesto, después al convencerme de que existen palabra más *literarias* que otras.

El estilo, desde esta perspectiva, no es algo que se elija como un acto deliberado, de hoy para mañana, producto de la reflexión sobre la literatura: “se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad”⁶⁹. Me gusta más la palabra sayal por ese halo de ajenidad que introduce en mi narración. Pero al elegirla ¿fragué mi estilo o propago una ideología? Sucede lo segundo. Elecciones como ésta existen en todo momento y ello no significa que poseamos un estilo, el cual representa una realidad extraña al lenguaje, una *emana* ética, y en el mejor de los casos simultáneamente erótica. La lengua posee una profundidad histórica que posibilita y trasciende este tipo de pretensiones estilísticas, no obstante siempre es posible escoger entre la seguridad del arte (el canon) o la soledad del estilo. Gide, por ejemplo —arguye Barthes—, adopta un *ethos* clásico mientras que Rimbaud es estilo, lo suyo resulta poesía sólo por referencia a una intención: me nombro y comporto como poeta, los demás secundan este designio: entonces soy poeta, y no sólo eso, termino siéndolo por antonomasia. Sin embargo, la identidad del escritor no se establece por la lengua y las constantes estilísticas sino *en* la escritura, que se define como una *toma de posición*.

⁶⁸ Véase Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1997; M. M., *Estética de la creación verbal*, op. cit., 1995.

⁶⁹ Roland Barthes, *ibid.*, p. 19.

“Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. [...] es el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana”.⁷⁰ Dos escritores de épocas distintas, con estilos diferentes pero cuyo lenguaje está cargado de la misma intencionalidad, porque aceptan un mismo orden de convenciones y de luchas, se dice que tienen la misma escritura. Por el contrario, dos escritores coetáneos que hablan el mismo estado histórico de la lengua pero están separados por el tono y el fin moral, practican escrituras diferentes. La escritura es la moral del texto, la elección del área social en la que el escritor decide actuar, lo cual sólo garantiza su toma de posición pero no su eficacia. La escritura es una elección y, por tanto, un acto de libertad: las hay revolucionarias, políticas, literarias, marxistas, etcétera, con una abundancia de subclasificaciones.

Existe en toda escritura una reacción por donde se cuele inexorablemente una circunstancia extraña al lenguaje, circunstancia que proviene del sistema de la eticidad. Se trata de “unir con un solo trazo la realidad de los actos con la idealidad de los fines”⁷¹, el individuo y la colectividad, el yo y el mundo. Al asumir un tipo de escritura nos ligamos necesariamente a esa circunstancia extraña, que puede ser la literatura, la política, la religión... No hay lenguaje idealmente libre, toda escritura descubre nuestro pasado, muestra situación, nos da una historia y nos compromete sin necesidad de decirlo. El intelectual no es más que un escritor mal transformado y sus escrituras —como dice Barthes— son literarias por impotencia y políticas por obsesión de compromiso. Ser *literato* es, de muchas maneras, la asunción tácita de esta impotencia: la de cambiar a fondo un sistema que tiene la capacidad de conjurar, tarde o temprano, las más grandes osadías. Y ser político, en este mismo sentido, es suponer que la lucha nunca deja de ser necesaria pues el infierno siempre es restablecido por los otros, por más que nos esforcemos. “En suma, se trata todavía de

⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

escrituras éticas, donde la conciencia del escribiente (no nos atrevemos a decir, del escritor), encuentra la imagen apaciguante de la salvación colectiva.”⁷² Toda escritura, en tanto tal, descansa en una ideología, de lo contrario sólo hay estilos sin fondo, es decir, sin historia, sin sociabilidad, ignorados.

La distinción archiconocida entre forma y contenido resulta útil para descubrir las tendencias estéticas, pero no funciona para hablar de escrituras, pues ellas prometen un desgarramiento al interior de la lengua, desgarramiento que comienza con las soledades del estilo pero no terminan ahí, continúan como toma de posición. Con las escrituras se asume o contesta una ideología, representan una lucidez por aceptación o por rechazo, una lucidez trágica o feliz. La escritura llega a ser una fatalidad a la que se entrega el que escribe pues, aunque no lo quiera, ostenta una ideología, está saturada de convenciones. Por eso los formalismos, la extenuación de la forma a que llegan las vanguardias, se convierten en el principal recurso revolucionario, porque en realidad no hay manera de zafarse de este condicionamiento ideológico, que en nuestro caso no deja de ser burgués. Aunque si asumimos este condicionamiento hasta sus últimas consecuencias, con plena lucidez, nos conducimos al silencio como la más grande de las imposturas: no más técnica, no más armonías del lenguaje y clisés sociales, sólo la irresponsabilidad plena que coincide con la plena inocencia. Es el grado cero de la escritura del que habla Roland Barthes. Aunque únicamente puede ser silencioso quien no tiene nada qué decir, y aun ello es imposible pues la inocencia se pierde cuando adquirimos el lenguaje. Estamos fatalmente vinculados a la escritura —por lo menos al *habla*—, a menos que se busque la neutralidad, como lo pretendió Camus en *El extranjero*. Pero entonces la libertad que implica elegir un ornamento queda anonadada y la honestidad del escritor llega a ser posible a costa de ella.

¿Somos honestos cuando renunciamos a la libertad? ¿Podemos renunciar a ser libres y ornamentales?

⁷² *Ibid.*, pp. 34-35.

Es tan perfectamente plausible pensar que somos libres como lo contrario. En el instante de acometer nuestros actos, de escoger el sayal y los velos, nos creemos dueños de nuestra elección y bajo el presupuesto de la libertad. Pero cuando volvemos la vista sobre lo hecho descubrimos un margen de irrealidad o incertidumbre, como si nosotros no hubiéramos sido nosotros, y sentimos la necesidad de conocer realmente a esa mujer antigua para desvestirla dulcemente con un solo movimiento, y la irrealidad de nuestro pasado nos asalta con renovadas profundidades.

Son las convenciones y los públicos, ineludibles por lo demás, quienes fundan las escrituras y revelan los compromisos patentes o latentes del escritor. La literatura posee, por tanto, una dimensión trágica: un pasado extraño que se impone y hace de ella, más que una reconciliación de verdad, un ritual de lujo. “Como todo arte moderno, la escritura literaria es a la vez portadora de la alineación de la Historia y del sueño de la Historia: como Necesidad testimonia el desgarramiento de los lenguajes, inseparables del desgarramiento de las clases: como Libertad, es la conciencia de ese desgarramiento y el esfuerzo que quiere superarlo.”⁷³

El sujeto de conocimiento, el que tiene memoria, el que construye hábitos (virtudes y vicios) o artificios, el que deplora y siente, se asombra cuando, al ver retrospectivamente la colección de datos que lo constituyen, intenta unificarlos como carácter. Somos fundamentalmente *homo gnoseologicus*: nuestra relación con las cosas está condicionada por una cosmovisión adquirida, somos los que conocemos. ¿Qué significa esto sino que el *pathos* que me caracteriza, el ser patetizado que soy, con sus farsas y melodramas, sonrisas y lagrimeos, es relativo, todas mis emociones y convencimientos están condicionados histórica y socialmente y por eso están vacíos, no hay una sustancia única e incontrovertible que fortalezca su verdad? Todo ha resultado un teatro paranoico, la literatura un lujo, una representación narcisista. Si hago esto o aquello me arrepentiré; si no lo hago, también me arrepentiré; lo haga o

⁷³ *Ibid.*, pp. 88-89.

no lo haga, de cualquier modo me arrepentiré... Tal es la fuga ontológica que se fragua desde la ética: construyo mi moralidad sólo para escenificar mi vacío, fraguo mi carácter para que la voluntad tenga su coartada. Ser únicamente un sujeto de conocimiento es existir como sujeto sin sustancia, porque todo conocimiento es relativo. Esto, desde luego, me lanza a la liberalidad absoluta o al silencio como la única de las imposturas, metafísica desde luego, porque ya nadie la nota, tristemente.

Afiancemos, sin embargo, una alternativa: existe un sujeto infinitamente más honesto, si es que ello representa todavía algún valor; actúa bajo el precepto de la verosimilitud, que es la verdad relacionada con las cosas con las que puede y debe relacionarse, la verdad donde el determinismo alcanza su vergüenza, porque no aspira a lo ajeno, porque es un constructo, una relación con lo cercano que en todo momento invoca cierta moralidad. Verosímil es la verdad plausible entre las cosas, no una sustancia imperecedera, es el sentido que se alcanza, así sea de manera evanescente, en la familiaridad, como vocación humanística. Verosímil es la verdad que tiene que ver con el sujeto de conocimiento, con la palabra sayal con la que me sigo identificando literariamente pues sospecho que suscita más bellos extrañamientos... y va más con mi «personalidad».

Segunda dimensión estético-ética de la escritura: la perversión del goce

Según Roland Barthes, tanto la lectura como la escritura pueden ser de placer o de goce. En este segundo caso, ya lo hemos dicho, siempre existe una perversión. La lectura de placer va encontrando lugares quemantes de la anécdota. Corre, salta, levanta la cabeza. Es una lectura saltarina de coyunturas y articulaciones donde la extensión del texto es importante pero más importantes son los momentos culminantes que encuentra. En cambio, la lectura de goce no deja nada, repasa el texto con aplicación, no les da tregua a las rupturas posibles, agota cada momento y obtiene de él su verdad subordinada, no su verdad súbita; habita en los intersticios, en

el desmenuzamiento, en la masticación. Los grandes relatos no se mastican, se devoran. La lectura moderna mastica, extenúa el texto, ha olvidado el placer.⁷⁴

Desde esta perspectiva, un texto se puede juzgar según el placer y según el goce. En el primer caso se vuelve imposible afirmar si es bueno o malo: los premios resultan una operación vacía. Desde el placer es imposible la crítica pues ella implica un uso social y una garantía a menudo imaginaria. La crítica, al parecer, pide una lectura de goce, es decir, cierta perversión que conduzca el texto a su límite, a los bordes de la cultura sin sacarlo, sin violentar su huida.

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector; la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.

Aquel que mantiene los dos textos en su campo y en sus manos las riendas del placer y del goce es un sujeto anacrónico, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda la cultura [...] y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso.⁷⁵

Sin embargo, debemos aclarar que esta doble perversión, esta doble escisión, no representa una mengua: no es que debamos separar el placer del goce para resultar sincrónicos. El sujeto sincrónico es, por el contrario, el dos veces adaptado, el dos veces obediente, porque busca dejar las cosas en el lugar al que pertenecen, y este sentimiento de pertenencia constituye su felicidad y también su vacío, su aplacamiento ontológico y su refugio existencial.

El placer y el goce son dos momentos complementarios en la perversión de la cultura. No es posible transitar del placer del texto al de la escritura, pues ello constituye lo que Barthes llama *preclusión* del texto: ser amigo de él, ya sea por

⁷⁴ Cf. *ibid.*, pp. 20-23.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

conformismo cultural, racionalismo intransigente, moralismo político o crítica del significativo, por pragmatismo imbécil o frivolidad burlona, ya sea por destrucción del discurso o pérdida del deseo verbal.⁷⁶ No, de lo que se trata —digo siguiendo esta idea— es de conquistar nuestra propia precariedad, por paradójico que parezca, no exaltando el conflicto sino por encima de él. En el conflicto se frustra el goce, fracasa la perversión. El placer posee una naturaleza asocial y el goce es una verdad escandalosa que no necesita excusas. Hay que rechazar la violencia porque así se rechaza el código que la impone y supedita. Al escribir, no dialogo pues no deseo compartir ese código al que, *ipso facto*, quedaría supeditado mi placer y mi disfrute. O si se quiere, el diálogo busca los bordes de la cultura, no su centro ni su canon.

El placer, como el sentido, son efímeros y siempre vienen perseguidos por su labilidad. Surgen ante el deseo de sentirse bien, es decir, hay un motivo estético originante, pero precisamente por su anacronía, por el *pathos agresivo* que los suscita, revocan estas ganas. El patetismo del placer consiste en abolirse a sí mismo cuando descubre que no representa un fin, una felicidad perfecta. Pronto la extenuación y el hartazgo lo ponen en el camino de *la* verdad. En ese momento la estética se transforma en cobertura de la ética, como ésta lo es de aquélla para favorecer el estilo como emana erótica. Así se remiten la una a la otra. De este modo se da el tránsito existencial que modela el acto crítico, funda la metapoiesis y hace imposible la ciencia positiva. Hay pues una crítica que se desea científica y otra cuyo principio es el placer. La primera no es posible y la segunda es precaria, subjetiva.

El placer es atacado como fútil desde el compromiso político y como culpable desde la órbita psicoanalítica. El individuo —dice Fernando Savater—, cuando logra resistirse a pensar desde lo público que ha interiorizado, busca siempre la *intensidad* placentera, lo cual implica un distanciamiento que trae consigo cierto sentimiento de culpabilidad individual por no responder a las expectativas colectivas.⁷⁷ Por eso el

⁷⁶ Véase *ibid.*, p. 26.

⁷⁷ Cf. Fernando Savater, *El contenido de la felicidad*, Madrid, Suma de Letras, S.L., 2000, p. 142.

placer siempre es reprimido, porque resulta ocioso; queda supeditado a valores fuertes como la Verdad (con mayúscula para acusar su retórica y para diferenciarla de la verdad con minúscula, sin autoritarismo, de la que hemos venido hablando), el Progreso, la Felicidad... ¿Cómo asociar entonces el placer, en tanto valor siempre marginado, con la verdad como valor siempre apremiante? Confiriéndoles estatus distintos pero complementarios en la interacción discursiva y en la zozobra del sentido: el placer representa una búsqueda mientras que la verdad es un sueño categórico, una ilusión. No obstante, lo que hoy ha llegado a interesar es únicamente desear sin satisfacer, lo que importa es la ausencia reprimida que proclama mi conformismo, no el acto sedicioso: represión absoluta y permanente con el encomiable fin de superarse a sí mismo, sea lo que esto sea. No: se trata de pervertir el orden, de no posponer la osadía reprimida, la palabra peligrosa, el goce revelador, de no vivir más para la ausencia en que estamos sumergidos.⁷⁸

La ciencia, las causas, las instituciones son *voces* detrás de las palabras, que pueden ser reconocidas por el hablante, pero aprensivamente, porque son cerradas, entelequias y palimpsestos infinitos que explican pero no dan sentido, a pesar de las huellas que dejan en el ser, a pesar de la fría alteridad que las caracteriza. En la escritura, estas voces no representan la principal intención, no se está al servicio de ellas. La palabra es una zona de guerra, asumirla es buscar la frontera por donde las ideologías parecen más ominosas y flaquean. La escritura crece en un adentro-afuera de las ideologías porque así asume su perversión y su deriva.

La ciencia y las instituciones reprimen, dogmatizan, socializan la guerra. Pero en el texto de placer nada es unívocamente antagonista, todo es plural —asumo siguiendo a Barthes—. La objetividad es lo neutro pero lo neutro es imposible para la

⁷⁸ “Aristóteles habló de la *filautia*, Spinoza de *conatus*, Rousseau del *amour de soi* (contrapuesto al socialmente artificioso *amour propre*), Helvetius o La Mettrie defendieron directamente el *amour propre*, algunos utilitaristas sostuvieron el «egoísmo racional», Feuerbach prefirió el «instinto de felicidad». Para todo aquel que no considera a la ética un mero conjunto de distinguidos pero alambicados formalismos, el arte de vivir tiene un fondo irrenunciable de apego al propio ser, a la propia personalidad, al propio goce, al propio *interés*.” *Ibid.*, p. 169.

palabra, y por eso la asumimos como un *topos guerrero*, una geometría polifacética donde estamos dentro y fuera al mismo tiempo. El texto destruye la posibilidad de la ciencia porque desliza subjetividades; además, su polisemia vuelve frívolo declarar la guerra porque, dentro de él, la guerra no se declara, se asume, se vive. Hay un combate que es devenir, un triunfo que es epifanía existencial, pero tanto uno como otro resultan evanescentes, aunque no suplementarios en la aventura por el ser, que es hermenéutica ontológica.

En la perversión del goce la propia subjetividad es liquidada. El goce es asocial porque acepta ese fondo oscuro que se abre —o al menos se barrunta— con cada palabra dicha y amada; ellas me desarticulan, difuminan mis protecciones culturales. El goce es perversión y la perversión es una apuesta donde se pierde el centro y se alcanzan los márgenes de la cultura, operación que, paradójicamente, nos pone en el centro del propio ser y nos asegura un devenir *óntico*, como sujetos-en-el-mundo. No más caretas, no más refugios, todo es estado de abierto, obscenidad esplendorosa que nos liga existencialmente a esa nada que espera, generándose así un coqueteo feraz con la *muerte para la que soy*. El goce está ligado a una posición filosófica siniestra donde cualquier ideología es transpuesta, usada, descanonizada, en una voluntad de poder que da y despoja al mismo tiempo: tal es la deriva ontológica, una deriva que se vive gozosamente sólo a través de la escritura.

Tal vez hemos hallado, por fin, la clave de todas nuestras búsquedas, y no es una convicción ni un valor, ni una fe, es un *sentimiento* de plenitud. Se trata de *sentir* que hemos hallado algo para alcanzar, en un instante íntimo y *egostático*, la embriaguez que nos ponga en estado de mandar todo al diablo... Sólo se les llama o supone perfectas a las cosas que están ligadas a esa plenitud: la mía. El arte, el poder, la victoria únicamente son perfectos porque nos hacen *sentir* plenos y nos permiten olvidar nuestro vacío.

Pero el entusiasmo constituye un consuelo ocasional que permanentemente se destruye a sí mismo, porque el entusiasta del espíritu, el filósofo de la locura, el

egóstata sin piso tarde o temprano se pregunta: ¿es esto lo que quiero?, mientras observa, digamos, a aquella mujer despampanante en la que atisba un aire de profundidad relacionada directamente con su inocencia. Entonces, las supuestas conquistas espirituales, que por un momento supuso que eran su ventaja, resultan liquidadas, convertidas en un chasco más del ego, que a toda costa busca sus compensaciones: “Si supiera quién soy”, piensa por un instante frente a la dama admirable que no puede reconocer su profundidad espiritual... Pero la misma claridad de la conciencia, su inexorable falta de resignación, lo relanza a nuevas conquistas. Esta *dialéctica de la soledad* es una forma de estar atrapado a la vida, el consuelo intermitente que nos arrastra del cinismo a la locura y nos vuelve naturalezas melancólicas, por ese estado de pérdida que vivimos como un sentimiento orgiástico donde conviven la plenitud y la angustia, la felicidad y el vacío.

Lo que Barthes defiende como placer/goce nosotros lo vemos como una defensa existencial, una anagnórisis ontológica que se provoca escrituralmente. Al escribir me desfamiliarizo, porque hurgo en el sentido —así sea de manera vaporosa— al momento de liquidar lo estereotípico, lo común, lo insistente que aprisiona. Es mi *ser-en-el-mundo* lo que cae en trance *egostático* y resulta modificado, detenido, relanzado hacia su nada... O quizá, si somos más modestos —como lo exige nuestra cultura de la culpa y la vergüenza—, es mi *estar-en-el-mundo* lo que cae en trance pero, tras la revelación, me sé otro, no mejor ni peor, simplemente otro. La anagnórisis ontológica es la existencia que se alcanza en sus esquinas, y lo hace liberalmente, peligrando. Es evanescente pero va dejando un sedimento que podrá determinarnos en algún instante, como sorpresa que vendrá, y entonces podremos corroborar la dialéctica que nos constituye, el pasado donde nos perdemos, la historicidad de una conquista existencial que se va quedando sin destino...

Podría objetarse que nadie puede permanecer en el descentramiento absoluto porque todo busca su propio eje (*axis*), que no necesariamente coincide con el eje

canónico. Una filosofía del sentido no tiene por qué ser una moral de la verdad, pues la moral pacífica y la verdad sólo a veces, inclusive pervierte, desacraliza, atestigua la torpe fundación del mundo. Hay una moral de la verdad pero no toda verdad tiene la virtud pacificadora de la moral. En la búsqueda del sentido lo que se anhela es un *axis ontológico*, aunque culturalmente constituya un borde, un extremo, un rebalse. Hay centros que dispersan, que atacan los ejes sociales. Así es como postulamos a la subjetividad.

El goce es el axis ontológico que se alcanza con la escritura metapoética, que destruye la causa noble pues es sedicioso y se solaza en su perversión; es también una voluntad de poder donde cualquier cosa, excepto el yo, resulta desarticulada, y también es éste el único que deviene, que se transforma, que se alcanza en su incompletud y precariedad, como exégesis existencial. Pero el yo como ese lugar paradójico donde se fragua la ruptura, el desgarre, la verdad, a pesar de que ello no constituya ningún lugar de descanso sino la actualización del miedo.

Hacia la dimensión artística de la escritura: el ensayo

¿Cómo puede ser científico un texto cuya materia es el lenguaje? ¿Cómo puede buscar científicidad una crítica al lenguaje cuando éste es el propio instrumento y está ineluctablemente *patetizado*, repleto de emociones, *etizado*? ¿Dónde está ese lugar neutral llamado ciencia desde el cual este objeto puede diseccionarse, taxinomizarse, incluirse en la economía de las generalizaciones?

Metapoiesis es una categoría que funda una actitud existencial, afianza la emancipación escrituraria y nuestra subjetividad como escritores que partimos de textos como pretextos, como rutas hacia una hermenéutica ontológica. Por eso mismo designa un modo de entender y hacer crítica literaria, de filosofar. Sin embargo, ¿cómo debemos llamar al producto formal que resulta de toda actividad escritural

presuntamente metapoética? ¿Dónde tiene su asentamiento formal la doble cobertura estético-ética que dimensiona esta metafísica?

El destino de toda metapoiesis es *el ensayo*. ¿Y qué es el ensayo? ¿Es tanto como la metapoética, es menos o es más? Resulta importante precisar esto porque no tiene caso duplicar categorías y contribuir con ello a la difuminación y labilidad de los géneros llamados literarios. Esto nos lleva a formular la siguiente presunción: *Toda metapoiesis es un ensayo pero no todo ensayo es metapoético*. El ensayo, desde esta perspectiva, representa más que una actitud metafísica, también es forma y contenido. Es, digámoslo de una vez, el destino artístico de la crítica metapoética, y más...

CAPÍTULO TERCERO

El ensayo: una forma de arte

*... quisiera rogarle tanto como me sea posible hacerlo,
que sea paciente con todo aquello
que todavía no está resuelto en su corazón,
y que trate de amar a sus propias preguntas
como a aposentos cerrados,
como a libros escritos en un idioma muy extraño.
No busque las respuestas, no se le pueden dar
porque no las podría vivir, y de eso se trata,
de vivirlo todo.
Por el momento no viva sino sus preguntas.*
Rilke

El ensayo, la verdad y el arte

Arte

Cuando los filósofos escriben sobre el ensayo, inevitablemente vienen a sus reflexiones los conceptos de verdad, arte y ciencia. Su acercamiento al género implica simultáneamente una discusión estética, epistemológica e inclusive metafísica en torno a la condición humana. Pongamos por caso a tres pensadores imprescindibles en esta discusión: Georg Lukács, Theodor W. Adorno y Eduardo Nicol.

Para Georg Lukács⁷⁹ el ensayo es la actividad crítica por excelencia y constituye *una* forma de arte, que si bien no alcanza las alturas de la estética grande, en este caso la novela, el drama y la poesía, hemos de situarlo junto a ellas: unas y otro son destinos para la sensibilidad, pero en éstas —las que denominamos *poiesis*— se trabaja con la imágenes y en aquél, con las significaciones. Las *poiesis* son gestos por medio de los cuales expresamos cierto tipo de vivencias, sin embargo cuando lo que busca expresión es la realidad inmediata, cuando lo que está en juego es una

⁷⁹ Georg Lukács., «Sobre la esencia y forma del ensayo», en *El alma y las formas y Teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1985.

concepción del mundo, de la vida o del destino —así sean concepciones preliminares—, es el ensayo el gesto más natural y espontáneo. Es decir, hay vivencias, como las intelectuales o la conceptualidad en su desnuda pureza, en tanto acontecimientos anímicos, que sólo pueden ser ensayadas, porque se plantean como preguntas y las respuestas no aportan nunca soluciones definitivas.

El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan alguna vez haber llegado cerca de lo último; se trata sólo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer. Pero se asume con esa pequeñez irónicamente, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica.⁸⁰

No hay explicaciones últimas. Todas son tentativas de asirnos a la vida, y si acaso a la ilusión. El mundo provoca nuestra rebeldía, y también una voluntad de sentido. Tal voluntad puede ser sublimada —y por tanto diferida— por medio del arte o ser articulada conceptualmente. Aquí es donde entra el ensayo, como diálogo con la belleza, como reacción espiritual contra el destino, como *poiesis existencial*, diríamos nosotros.

En el caso de Theodor W. Adorno,⁸¹ el ensayo no puede ni deber ser considerado como arte, porque todavía no es autónomo, es decir, no ha logrado desprenderse de la ciencia, de la moral, ni de las formas de la *poiesis*. No hay un asunto que le sea propio, dice lo que quiere y lo interrumpe cuando quiere; no comienza desde el principio y sus interpretaciones no son definitivas, sin embargo es esbirro de la estupidez humana. Se distingue del arte porque su medio son los conceptos y su aspiración es a la verdad despojada de toda apariencia estética. Aunque sacrifica la precisión conceptual la compensa con una expresión bella, la cual constituye su único parentesco con el arte, pues hace un trabajo enfático sobre la expresión. Construye tramas, escenifica experiencias espirituales. Su método es el de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁸¹ Theodor W. Adorno, «El ensayo como forma», en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

la petulancia ya que peca por exceso de agudeza. No es exhaustivo, privilegia la intuición y el gesto unívoco al abordar un tema. Es fragmentario porque la realidad así lo es, así se nos entrega. Tiende a liquidar la opinión, incluso aquella de la cual parte, y esto lo emparenta con la retórica. Es, por tanto, ligeramente sofisticado. Si acaso atiende a la lógica es debido a su penetrante subjetividad. Es intenso, herético, crítico y está contra todo tipo de ortodoxia. Sin embargo, no es arte.

Tenemos ya dos perspectivas estéticas con respecto al ensayo. Una tercera nos es dada por Eduardo Nicol, para quien el ensayo es artificio literario que sirve para hablar casi de todo pues está a medio camino entre la pura literatura y la pura filosofía, aunque si resulta demasiado literario, deja de ser ensayo, no obstante que debe apegarse a las reglas del arte, no a las de la ciencia ni a las de la filosofía entendidas como construcciones sistemáticas. Para el ensayista nato, el ensayo es una forma de pensar, no una coartada para eludir los rigores del método filosófico. El ensayo es literario y conceptual al mismo tiempo; en él los hechos concretos están referidos a ideas abstractas o generales, es decir, es *concreción abstracta* que no alcanza las dimensiones de las verdaderas *epistemes* porque le están vedadas la teoría —que implica un desprendimiento de lo concreto y una elevación hacia lo universal— y el sistema —que supone una superación de lo concreto y singular y la conexión entre universales—. Para Nicol no puede darse un verdadero avance en el conocimiento si no es a través del sistema. Los ensayistas, asistemáticos todos, no son renovadores sino difusores del pensamiento. Por eso el ensayo resulta ideológico, pues difunde, propaga; también es vivaz, fluido, incitante, porque se produce por súbita iluminación, sin embargo, no deja de ser un género menor en el que no entran los proyectos majestuosos que sólo caben en el sistema, de la ciencia y de la filosofía.⁸²

⁸² Véase Eduardo Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», en *El problema de la filosofía hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Para Lukács el ensayo es arte, sin embargo no alcanza las formas grandes de las *poiesis*. Para Adorno, de ninguna manera es arte pero sirve para practicar la más libre y auténtica filosofía, no sistemática pero de crítica profunda. En el caso de Nicol, el ensayo no sirve para hacer filosofía auténtica y por eso se le debe juzgar con las reglas del arte. Tales discrepancias encuentran cierta modulación cuando nuestros filósofos encaminan su reflexión hacia el concepto de *verdad*.

Verdad

Fueron grandes ensayistas, según Lukács, Platón, Montaigne, Kierkegaard. Todos plantearon cuestiones vitales, en todos se escenifica la eterna lucha entre lo singular de una existencia y lo universal de la vida; el gesto que les permitió tomar posición frente a ello con el fin de crearlo de nuevo fue el ensayo. El ensayo parte de lo hecho por otros para vivirlo crítica y conceptualmente. Una imagen, una lectura, las ideas de los demás, permiten intentar nuestras propias concepciones, proyectándonos sobre lo ya sido para proclamar nuestra propia verdad. El ensayista parte de algo que ya tiene forma, pero es precisamente la noción de forma la que acota su ámbito de acción porque en el ensayo la forma, en caso de existir, resulta invisible: se muestra acaso como diálogo bello, como reacción espiritual contra el mundo, contra la vida o el destino en tanto vivencias inmediatas. El arte le sirve como modelo y motivación para buscar su propia forma y su propia sustancia, aunque no las alcance. En el ensayo, por tanto, se da una lucha por la verdad, que es existencial, existe una sugestión de vida, no es palabra vacía o inerte; debe sugestionar, sugerir mediante la fuerza que le es propia: la de la convicción. Desde su modestia, desde su cortesía orgullosa, sale al mundo con el fin primario de rendirle un servicio a la verdad, de cortejarla, y al final, aunque sea por accidente, puede encontrar la meta no buscada: la vida. El ensayo es visión libre y arbitraria que da prioridad al punto de vista. Su única dependencia, si se le puede llamar así, es formal, pues no podría existir sin una motivación intelectual, ya que él mismo, al no ser *poiesis*, carece de forma. El ensayo es un gesto soberano,

de asunción existencial, de sublimación mediante el concepto. Es una toma de posición, una búsqueda de sentido, un modo de ser de la verdad.

Nuestras época, a decir de Adorno, ha renunciado a la verdad entera, por eso el ensayista siempre comienza *in media res*, es decir, su tarea no es fundacional, no busca el origen, pues el sentido es algo que se construye dialécticamente. En el ensayo —dijimos— la verdad debe ser despojada de su apariencia estética. Busca lo que se oculta tras la fachada, es irrespetuoso, iconoclasta: sólo así se puede aspirar a lo verdadero. Tiene como una de sus misiones criticar al sistema, sin reducirlo todo a un principio abstracto sino acentuando lo parcial y fragmentario frente a lo total y doctrinario. Los sistemas de la filosofía y de la ciencia nos presentan una realidad sin fisuras, pero la realidad es otra cosa, una forma de conciencia histórica que se apoya en la experiencia. No porque el pensamiento sea más abstracto resulta más verdadero o metafísico. El ensayo volatiza la abstracción porque es penetrante, no ceremonioso, abierto, inseguro, sin certezas absolutas. “El ensayo —dice Adorno— no tanto desdeña la certeza libre de dudas como denuncia su ideal.”⁸³ Es el espacio de la duda y su forma obedece más a una complejidad que a un método, se estructura como si pudiera ser interrumpido en cualquier momento, es decir, su verdad no es resultado de inducciones o deducciones obsesivas sino de barruntos escriturales caprichosos. El ensayo, en fin, pone al descubierto nuestra incapacidad ontológica para el acabamiento, delata el supuesto carácter conclusivo de la vida y la idea de obra capital pues es imposible abarcarlo todo, porque el sistema es una ilusión que se afianza en lo que dura y la verdad tan sólo un presentimiento.

Tal vez el más ortodoxo de nuestros tres filósofos de referencia resulte Eduardo Nicol, para quien la verdad sólo es plena en los sistemas de la ciencia y de la filosofía. El ensayo, sin embargo, tiene un compromiso con ella, aunque puede verse opacada por las obligaciones que el género tiene con el arte. Ya dijimos que el ensayo es una forma de pensar que opera mediante el tanteo, nos presenta lo particular sobre

⁸³ *Ibid.*, p. 23.

le fondo de lo universal. Más que una forma de conocimiento es una forma de sabiduría,⁸⁴ porque se apropia de lo particular sobre el fondo de lo humano y aspira al sentido más que al significado, porque busca la verdad plausible más que *la* verdad como sistema. De este modo, el ensayo apunta más a la sabiduría que al saber o conocimiento teórico del mundo, más a la *doxa* que a la *episteme*.

Nicol está empeñado en demostrar que el más grande filósofo que ha dado España, Ortega y Gasset, es un genio que carece de sistema. Llama la atención sobre dos clases de sistemas filosóficos, los que se ocupan de las ideas, *ideomas*, y los que se ocupan de posiciones vitales, *draomas*, como el de Kierkegaard y en general el de los filósofos existencialistas. Estos últimos en realidad responden a posicionamientos vitales, a actitudes frente a la historia, y su sistematicidad la imprime el individuo mismo, que vive de acuerdo con cierto *pathos* constante —que por extensión llamamos sistémico—, en concordancia con un principio hedonista de la existencia cuyos efectos devienen en concepción de la vida y del mundo. Ante ello Nicol reacciona airadamente:

...si el contenido expreso de una doctrina tiene que explicarse radicalmente en función de esos supuestos vitales o existenciales que son los *draomas* [orteguianos], entonces desaparece toda posibilidad de someter la doctrina a una verificación objetiva, comprobando si es o no adecuada a los hechos reales que trata. Es decir, que tal verificación resulta superflua: una filosofía es una expresión personal.⁸⁵

Si bien Nicol ha dejado de discutir el ensayo, continúa hablando de la verdad. Conviene por ello recordar que se refiere a un salto de lo particular a lo universal: se ve *una* vida, pero la mirada es tal que a todos nos concierne, y entonces ya no es *esa* vida sino de *la* vida, tal y como lo afirma Lukács. La verificación objetiva no se da pero sí la subjetiva, o mejor aún, la inter-subjetiva. La verdad cunde uno-a-uno, y tal

⁸⁴ Tenemos presente las diferencias que Luis Villoro establece entre creer, saber y conocer en su libro *Creer, saber, conocer* (México, Siglo XXI, 1984).

⁸⁵ Eduardo Nicol, *op. cit.*, p. 229.

ganancia es la ganancia de realidad y, así, el pensamiento deja de ser superfluo. Hay expresiones individuales que sólo en su apariencia concreta resultan personales pero en realidad son universales, porque plantean una búsqueda de sentido. Los *draomas* orteguianos son lo universal concreto de la sabiduría, y su sistematicidad se la da la vida misma con su dramaticidad, como progresión teatral.

Nicol, sin embargo, no tolera la verdad a medias, *draomática*, insidiosa, propia del ensayo, donde no se acomete el problema por todos sus frentes. A la filosofía —espeta Nicol— no le interesa la persona del filósofo.⁸⁶ Sin embargo, debemos reponer que no es la persona del filósofo en su singularidad o aislamiento lo que está en juego sino en cuanto lugar simbólico donde confluyen la historia y las ideas, en tanto terreno de lucha entre lo concreto y el devenir. No es Kierkegaard y sus penas amorosas lo que interesa sino como centro de concreción existencial del drama que es la vida y que, cuando el filósofo articula dramática y filosóficamente, nos alcanza a todos, nos tienta, mueve el piso bajo los pies. Ahora bien, la verdad también es un acto, concede Nicol, un acto de concreción inter-subjetiva, no de relación del sujeto consigo mismo como relación solitaria con lo real, sino con otros sujetos que tiene como base la misma realidad. Pero la realidad, hemos de objetar, sólo conjeturalmente es un sistema compartido, porque, desde la perspectiva del drama, disentimos en nuestra manera de vivirla y de apreciarla, y es ello precisamente lo que le da fuerza al ensayo. La realidad no es algo dado a priori sin una construcción de verdad, teatral hasta donde puede verse.⁸⁷

En el juego de la filosofía en general, y del ensayo en particular, la verdad es una creencia, una premisa, el a priori que guía nuestra vocación crítica. Entre dos que buscan la verdad, no hay errores, sólo discrepancias, porque un mismo principio ético los mueve a ambos. Pero no es lo mismo la verdad sistémica, es decir, como coherencia, que la verdad epifánica, esto es, como correspondencia. En la ciencia y en

⁸⁶ Véase *ibid.*, p. 230 ss.

⁸⁷ Véase *supra*, “La verdad como *pathos* agresivo”.

la filosofía en tanto sistemas, la verdad es atributo de cada una de las partes y por tanto de la totalidad; en el ensayo, es un atributo histórico-crítico, pertinente para realidades particulares que luego puede aplicarse a los demás mediante un salto entre *una* vida y *la* vida. Por eso caben en él las consejas, las instrucciones y las sentencias, sólo debe cuidarse de manifestarlas con humor e indignación para que la verdad se muestre facunda. Agregaríamos, además, la ironía como estrategia de persuasión, no de fuga, como signo de nuestro apasionamiento, no de nuestra abulia. Aunque en el fondo sospechemos, con cierto pesimismo, que nuestros enojos e indignaciones tal vez no tengan destino y únicamente sean aleteos de tábanos en universo paralelos. Pero una sospecha nos dice que es mejor inquirir por la verdad que partir del hecho de que nuestras arrebatos son inútiles: el cinismo sin misión y el pragmatismo pedestre representarían, entonces, la muerte del *ethos*. En el ensayo, dice Nicol, hemos de avanzar como lo hace la ciencia: como si la verdad fuera posible.

La verdad es, pues, la *ficción* ética que mueve al ensayista. A veces parece un lugar de llegada; otras nos la representamos como conquista heroica o gesta cuyo premio es el arquetipo o *draoma*. Pero la verdad acontece en la gesta misma, la cual habla de nuestra dignidad, del carácter rebelde de nuestro pensamiento, de lo sedicioso de nuestra condición y de la búsqueda de sentido. Gesta, dignidad, rebeldía, heroísmo, sedición, he aquí la verdad que entrevemos y que enseguida buscamos articular.

La novela y el ensayo

Una de las virtudes de la novela es que no plantea respuestas sino preguntas, y éstas no quedan filosóficamente enderezadas, flotan ubicuas como un ambiente. Sin embargo, en la “realidad” los seres humanos creemos que la vida se afianza y la voluntad consolida su eficacia sólo si tenemos respuestas. Afanados por salir de la

inocencia, forjamos convencimientos hasta no preguntar más, y nuestras dudas —si sobreviven— llegan a ser de otra índole y otra indolencia: pierden su *pathos* de ansiedad. Aún así, la desesperanza y la perplejidad todo el tiempo permanecen ahí, secretamente hundidas, hallando su parapeto perfecto en la personalidad, nuevamente esa ficción ética que nos defiende y reconforta de nuestras propias vacilaciones. Dice Milan Kundera: el humano “quiere revelar mediante su acción su propia imagen, pero ésta no se le parece. El carácter paradójico del acto es uno de los grandes descubrimientos de la novela”⁸⁸.

La edad adulta, al ser la edad de las respuestas, es también la edad del miedo evitado, de la ternura como conciencia “grande” del dolor posible. La madurez preconizada no es sino la certidumbre de lo insensato que resulta vivir en el desgarramiento permanente, en la ruptura soberana contra la paz santa y epicúrea que, sin saber cómo, empezamos a defender: el adulto se dedica a mantener una energía que no tiene caso desperdiciar, aunque un oculto deseo de zozobra le prometa una abundancia, definitivamente clausurada por la dorada mediocridad que nos engancha.⁸⁹ Un niño, en cambio, no pospone sus miedos y por eso es pregunta de la cabeza a los pies, se multiplica con cada yo que sus miedos o su inocencia le señalan como posibles. La pugna está entre la unidad y la multiplicidad. Por todas partes se nos fuerza a lo primero. Por eso resultamos fácilmente vencidos por el engaño de *lo uno*. Sin embargo, qué pródigos resultan quienes, reconociendo este engaño, hacen de la multiplicidad, del desdoblamiento, una forma menos circunspecta de estar en el mundo, identificando el *estar* con el *ser*, pero reconociendo que el estar es la vía del ser, no divorciando lo uno de lo otro. Kierkegaard reconoció que se puede ser distintos individuos según caigamos en la dialéctica entre la vida estética, la vida ética y la vida religiosa y cómo tramemos lúdicamente con las tres. La personalidad

⁸⁸ Milan Kundera, *El arte de la novela*, México, Vuelta, 1990, p. 30.

⁸⁹ También dice Kundera: “«La ternura nace en el momento en que el hombre es escupido hacia el umbral de la madurez y se da cuenta, angustiado, de las ventajas de la infancia que, como niño, no comprendíamos [...]» «La ternura es el miedo que nos inspira la edad adulta.»” (*Ibid.*, p. 35.).

—ficción psicológica o metafísica ética— no se forja en una sola ni es una sola: brota de la lucha entre lo uno y lo múltiple, de la lucha entre los estadios no jerárquicos de la existencia. En Fernando Pessoa se pueden deslindar perfectamente cuatro individuos, que conviven no como facetas de uno solo sino como individuos diferentes que se interponen: heteronimia de la personalidad le llaman. Yo digo que más que heteronimia es *heteronticidad*: variadas formas de estar, de ser, no sólo de nombrarse.

En el ensayo penetra este dilema, esta urgencia, y se manifiesta como duplicidad: es pregunta y respuesta. Y así es como se salva, dialécticamente, porque se compromete con la una y con la otra. Se puede perder cuando toma partido por el preguntar o cuando toma partido por el responder. Entonces su peculiaridad consiste en habitar en la paradoja, en mantenerse en la duplicidad, pues de este modo nos dice que la voluntad habita en la tirantez generada por dos fuerzas, la que nos invita a la dispersión y la que nos empuja a la unicidad. El ensayo habita en el vórtice de la contradicción y desde ahí se reproduce con su poderosa y *duple* verdad. Es duple y no doble, porque no se trata de dos verdades sino de una, que es verdad y no-verdad, respuesta y pregunta, lo uno o lo otro, y también lo uno y lo otro o ni lo uno ni lo otro. El ensayo en su dispersión es totalidad y en su totalidad es dispersión. Creo que así lo reconocen algunos. Por ejemplo Adorno, para quien el ensayo no es creación *ex-nihilo* ni es una totalidad acabada: “su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí misma, es la totalidad de lo no total...”⁹⁰

Cuando dejamos de preguntar caemos —como diría Heidegger— en el «*olvido del ser*», pues a cada momento creemos que ya somos. Milan Kundera dice que la novela es tres llamadas: la llamada del juego, la llamada del pensamiento y la llamada del tiempo.⁹¹ Jugando, pensando y evocando —con todas las variantes que el juego, la reflexión y el recuerdo puedan tramar— *instauramos* una parte del ser que se nos

⁹⁰ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 29.

⁹¹ Véase *ibid.*

ha negado desde su fuente, pues hemos sido lanzados al mundo básicamente incompletos. El engaño consiste en pensar lo contrario y por eso caemos en el «*olvido del ser*». Cervantes fantaseó y recuperó parte de su ser. Proust evocó y recuperó parte de su ser. La base de sendas recuperaciones es la tácita inocencia que proclaman, pues preguntan, no responden, es decir, buscan sin el imperativo de encontrar lo que no es encontrable. No es una búsqueda premeditada. El fragmento y la arbitrariedad posibilitan esta condición ontológica de la novela.

También el ensayo, el auténtico, es movido por esta misma condición ontológica. Pero en él la inocencia no es tan inocente y, por ende, su *ontologicidad* es mucho más fragmentaria y menos conspicua. Quizás el ensayo no busca instaurar, como la novela, parte del ser negado sino *curarlo*, curar el ser que ya es, y así promueve sus virtudes ontológicas, y así posterga la desesperanza, así llena vacíos y reacomoda oquedades, para dar qué hacer a los que insisten en el olvido, que es finalmente de lo que debemos librarnos. El carácter ontológico del ensayo es de índole diversa que el de la novela. En él no se instaura un ser vía el juego, el pensamiento y el recuerdo, sino que en él el ser ya es, pero está necesitado de cura, de reacomodo, para evidenciar con ello que el ser no es algo que se alcance en algún momento, que más bien es lucha, es proceso.

La novela tiene otra virtud: es *integradora*. Esto es, en ella pueden convivir el lirismo de la poesía y la reflexión de la filosofía, moviéndose y ocultándose a sus anchas a través de la caracterización.⁹² Esta virtud también la posee el ensayo, pero ahí el lirismo y la reflexión, cuando existen, no se ocultan en un personaje o una situación: son la voz del mismo autor. Si la novela es integradora-instauradora, el ensayo, por su parte, es *recuperación*: cura el ser e integra los distintos universos discursivos y las poéticas (*poiesis*). Pero su «integratividad» es un recurso terapéutico y retórico que se aduce en la lucha por el ser, para que no se nos escape por vía de la

⁹² Dice Milan Kundera: «...mientras que la poesía o la filosofía no están en condiciones de integrar la novela, la novela es capaz de integrar tanto la poesía como la filosofía sin por ello perder nada de su identidad.» (*Op. cit.*, p. 65.)

desesperanza y nos deje en el vacío, en el olvido. Es decir, el ensayo es una forma de persistencia, una forma de persistir en el sentido, de inventarlo o re-inventarlo, para que la equivocidad, que por todas partes nos asalta, no nos destierre de lleno al no-ser, donde es imposible la escritura. Por ejemplo, cuando Bacon nos reprende (en forma por demás aburrida) diciendo que “hay una sabiduría que sobrepasa las normas de la medicina”⁹³, e insiste en que debemos ser capaces, por el reconocimiento de nuestras propias limitaciones y capacidades, de conservar la salud, cuando Bacon hace esto toma partido por el ser, porque encuentra inequívoca esta sabiduría, que sólo la posibilita el hecho de que nosotros siempre estamos con nosotros mismos y por lo tanto nos conocemos un poco mejor. Así, el ensayista promueve una forma de persistencia. El ensayo encarna parte de la constitución ontológica del *ser-humano*, a ella responde, al *conatus*, que es esa fuerza dadora de vida y buscadora de sentido, buscadora de *ser*. El ensayo es hermeneusis ontológica.

¿Estar o ser?

Las reflexiones codificadas en el ensayo se generan en la confrontación de dos sistemas, a la vez antagónicos y dependientes entre sí: el discurso axiológico del estar (valores que dominan y diferencian a la vez una época de otra), y el discurso axiológico del ser (la conciencia del autor de su historicidad, de estar viviendo en un horizonte de posibilidades e imposibilidades que modelan su libertad).⁹⁴

Quitemos la circunscripción axiológica al estar y al ser para confrontarlos directamente: el estar frente al ser, para que esta intuición básica recupere toda la esencia de la lucha, para que toda la apertura trágica que involucra una interrogante como ésta: «¿estar o ser?», señale el verdadero drama al que apunta el ensayo. Es obvio —condescendamos con Gómez-Martínez—, por lo que he señalado, que el humano no *está-siendo*, puesto que el ser imanta al estar desde el reino de la

⁹³ Francis Bacon, «Del régimen de la salud», en *Ensayos*, Buenos Aires, Aguilar, 1980, p. 134.

⁹⁴ José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992, p. 36.

posibilidad donde lo hemos emplazado. Por eso, para el humano, la confrontación entre su manera de estar-en-el-mundo y su esperanza de ser-en-el-mundo genera sus propios valores (su axiología), desde los cuales ensaya su ser, es decir, corrige, cura su estar. Ahora, toda estancia involucra un *estar-con*, por lo tanto, corregimos ese estar con los otros, en su cercanía, en su presencia o en su ausencia (que es un ser localizado pero que no habita más el lugar que lo define para mí), y al así hacerlo proyectamos nuestro *querer-ser* y lo realizamos fragmentariamente, aunque sea *para-sí*. En otras palabras: en la confrontación entre el yo y el mundo se ensaya el ser, que no es sino posibilidad, ilusión. La esperanza es una proyección del estar en el ser, es el instante y la posibilidad flirteando desde sus respectivas dimensiones espaciotemporales, es la búsqueda de nosotros mismos en la alteridad y en la *futuridad*, y en ello radica su complexión e inasibilidad. Por eso el ensayo, el auténtico, nace desde el estar pero se instala en el ser, busca con ello —si no explícitamente— un sentido que de pronto creemos alcanzar.

El *ser-humano* entraña, pues, lucha. Pero *el Ser* en sentido pleno y totalizante es como una fuerza, como un punto de partida y de llegada, un punto al que se aspira llegar y del que siempre estamos partiendo. ¿No es acaso lo que reconoce Heidegger en *El ser y el tiempo* cuando argumenta que primero es la comprensión del *ser-ahí*, o sea, del hombre en el mundo.⁹⁵ El ensayo vive en el vórtice o, más bien, señala que el hombre vive en el centro de la lucha, vislumbra la apetencia, la necesidad de alcanzar la posibilidad, porque *ser* es ilusión. Entonces, el ensayo responde a la única forma de ser del humano, que es estar en el mundo aspirando a ser. El ensayo alcanza el reino de la posibilidad fragmentariamente, aspira a él desde la incompletud que define el *ser*. No se trata de una disyunción exclusiva entre estar o ser sino de su inherente dialéctica (léase *dualéctica*) infinita. ¿Por qué infinita? Porque quién sabe qué sea *el Ser* como totalidad, cuando de él sólo tengo indicios: oteo sus fenómenos, sus apariciones, sus posibilidades...

⁹⁵ Véase la “Introducción” de *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

El ensayo, un acontecimiento de verdad

El ensayo se vuelve terapéutico, curativo, reacomoda oquedades, pero ¿es o no una forma de arte? Tengo la intención de defender la tesis de Lukács: «el ensayo es una forma de arte», porque me he sentido perturbado por otra frase de Kundera que me impulsa a considerar al ensayo como tal.

...todos los aspectos de la existencia que descubre la novela los descubre como belleza [...] *Belleza, la única victoria posible del hombre que ya no tiene esperanza*. Belleza en el arte: luz súbitamente encendida de lo nunca dicho.⁹⁶

Se ase la esperanza. La perdemos. Se anhela la victoria: la encontramos en la belleza. La belleza resulta una de las formas de la esperanza, y el ensayo, en su constitución ontológica, apuesta por el ser, muchas veces desde la desesperanza, y por ahí comienzan sus alianzas con el arte. Pero no nos precipitemos y preguntémonos: ¿cuál es la forma del ensayo?

En el arte hay una preponderante voluntad de forma y también, desde luego, una voluntad de verdad, pero no una verdad gnoseológica —que sólo indica una relación entre el pensar y las cosas— sino una verdad como acontecimiento, como *pathos*, que tiene que ver con ser-en-el-mundo, con una existencia breve, que en cada caso es la propia. La verdad, como sustenta Heidegger,⁹⁷ es el ser, y en el arte acontece la verdad como obra porque la obra es un ser que adviene al mundo desde la nada. El acto creativo produce un ente que antes no era y después no volverá a ser (es irrepetible). El ente llega-a-ser, comienza y termina en sí mismo, y de esa manera se instala la verdad, como acontecimiento, en el arte. La belleza no es sólo una forma de

⁹⁶ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 116. Las cursivas son mías.

⁹⁷ Véase. Martín Heidegger, «La verdad y el arte», en *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

alejarse de la desesperanza. “La belleza es un modo de ser de la verdad.”⁹⁸ El ensayo no instaura un ente pero sí lo cura, *eo ipso*, lo redefine, deviene un ente distinto, nuevo, y promueve así un tipo de verdad emparentada con la verdad que acontece en el arte: *la verdad de la persistencia*. ¿Cómo se produce este *movimiento ontológico* que convierte al ensayo en una forma de arte?

El ensayo es una forma de arte

Una forma no es una entidad vacía: no hay forma sin contenido. La materia y la forma son concomitantes: advienen juntos al ente. Pero Lukács insiste en que en al arte son los contenidos los que se vuelven obsoletos. Ellos se disuelven en formas.⁹⁹ Platón y Aristóteles parecen guiñarnos el ojo y tener cada uno parte de razón. No sólo Platón, porque no hay un mundo arquetípico perfecto vacío esperando llenarse de contenidos. Tampoco únicamente Aristóteles, porque no tiene el mismo peso estético (*ontoestético*) la materia y la forma. En el arte hay formas, pero no vacías (no es Platón), y el contenido es, según Lukács, esencialmente indiferente (no es Aristóteles). ¿Y en el ensayo?

La forma del ensayo está directamente enderezada hacia la vida, plantea cuestiones vitales, afirma Lukács. ¿Querrá decir que la forma es contenido? Pero entonces, ¿cuál es la peculiaridad de sus contenidos que, no obstante no ser formas puras, sí sean *una* forma de arte?

Las formas, en el arte, en cuanto nacen, si son verdaderamente artísticas, son inmortales. Lo que las arraiga a la tierra, lo que las mundaniza, es su contenido, que es por donde recalca primero *el* sentido. Una obra es mucho más auténtica, es decir, más inmortal, cuando a la forma, ya de por sí única, le es concomitante un contenido

⁹⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁹ Cf. Georg Lukács, *op. cit.*

con escasas o nulas posibilidades de repetición. Por ejemplo, un tema épico es muy repetible, dice Kierkegaard,¹⁰⁰ porque la historia ofrece constantemente este tipo de materia. Cada periodo podrá tener su *Iliada*. La genialidad consiste en saber convertir este material en arte, por eso no cualquier época tiene un personaje como Homero, aunque todas necesiten héroes. En este sentido, el ensayo tiene mayores posibilidades de repetición porque, primero, en él el contenido y la forma no están diferenciados y, segundo, su origen no es desde la nada sino desde algo que ya es. Por eso no es arte puro. En la medida en que en él se puedan diferenciar la forma y el contenido se acercará más al arte, pero también en esa medida dejará de ser ensayo. Entonces, la peculiaridad del ensayo no es instaurar un ente desde la nada y, otra de sus peculiaridades, es fundir su forma en el contenido. ¿Cuándo se convierte en arte?

...el verdadero dramaturgo (en la medida en que sea un verdadero poeta, un verdadero representante del principio poético) verá *una* vida tan rica e intensamente que *la* vida se hará casi imperceptible.¹⁰¹

El ensayista atrapa la vida en su concreción. Sí, ve *una* vida, *una* circunstancia, pero tal vida o tal circunstancia han sido atrapadas *de tal forma* que su concreción histórica se diluye y se transmuta en categoría, lo suficientemente concreta para explicar esa vida o esa circunstancia, pero lo suficientemente abstracta para escapar a la concreción de la historia y convertirse en forma. Una forma que habita en lo que está diciendo. De este modo el ensayo se convierte en una forma de arte.

El salto entre lo singular y lo universal, entre *mi* vida y *la* vida, es un salto artístico, es decir, cualitativo. Tiene temperamento de artista el que, desde la concreción histórica, la suya propia o la de lo otro contemplado, puede saltar del contenido a la forma, y fundirlos hasta indiferenciarlos como ensayo.

¹⁰⁰ Véase «Los Estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical», en *Estudios estéticos* (t. II), Guadarrama, Madrid, 1969.

¹⁰¹ Lukács, *op. cit.*, p. 19.

Desde que hay vida y desde que los hombres han querido comprenderla y ordenarla ha habido siempre esta duplicidad de sus vivencias. Pero la lucha por la prioridad y el predominio [entre la concreción de «lo real» y lo elusivo de la existencia] se libró, [se había librado], casi siempre en la filosofía.¹⁰²

No es fácil ser ensayista, pues se necesita talento artístico para dar este salto. Y más difícil es ser novelista, cuentista, poeta o dramaturgo que ensayista, porque los primeros no crean *desde* la vida sino *con* la vida. La genialidad del artista es lograr formas puras, esto es, la belleza: los contenidos, sin embargo, no pueden ser indiferentes, y a eso nos referimos con la pureza de las formas. El talento del ensayista es lograr formas impuras: los contenidos tampoco son indiferentes, pero alcanzan el estatus de formas artísticas como categorías existenciales. Son categorías existenciales que se diferencian de las categorías de la razón, que difieren del pensamiento abstracto rigurosamente lógico, porque no discriminan el papel que lo bello tiene como recuperador de la esperanza, o sea, del ser. El que ensaya está haciendo una *ontología artística* de la existencia, o de la vida. El ensayo es *recuperación*, en él media una intuición que puede evidenciarse cuando desciframos en su contenido la esencial duplicidad, escondida, entre *una* existencia y *la* vida, cuando descubrimos que habita en el vórtice de la contradicción que significa existir buscando ser.

La materia del ensayo

En el ensayo, dice Lukács, la forma no se ve pero existe.

Si se compara las distintas formas de poesía [*poiesis*] con la luz solar refractada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta.¹⁰³

¹⁰² *Ibid.*, p. 20.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 23.

Hay algo que busca expresarse, pero no existe gesto para ello, no hay forma «visible». ¿Qué es ese algo? ¿Cuál es la materia del ensayo según Lukács?

La intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de vida. La cuestión directamente formulada ¿qué es la vida, el hombre y el destino? Pero sólo como pregunta; pues la respuesta no aporta *tampoco aquí* ninguna solución, como la de la conciencia o en alturas más puras, la de la filosofía, sino que es más bien, como toda clase de poesía [*poiesis*], símbolo y destino, y tragedia.¹⁰⁴

Pero ¿cómo diferenciar las formas de las *poiesis* de la indeterminable forma del ensayo?

La vida, el hombre y el destino, atrapados como acontecimientos anímicos, no como acontecimientos singulares sino en su trágica y ubicua universalidad, no pueden condensarse en una forma determinada. A través de las *poiesis* se atrapan momentos, casos del destino, y se convierten en forma: el destino cobra cuerpo. En cambio con los ensayistas, en sus escritos, “no hay destino”¹⁰⁵, porque no hay forma visible o la forma es la intensidad de su vivencia. Digamos, en las *poiesis* las formas se materializan y se vuelven una unidad: la forma es destino. En el ensayo, la forma no está condensada, no tiene unidad, sólo se percibe la intensidad y originalidad de la vivencia ensayada, ya sea el hombre, el destino o la vida. Por lo tanto, en el ensayo no hay forma discernible y por lo mismo no hay destino.

¿Cuándo hay ensayo y cuándo no, es decir, cuándo se erige en forma de arte?

La esencia del ensayista radica en que sea *verdaderamente* capaz de buscar la verdad, a la que hemos de nombrar ontológica. Ésta es la nota que transforma al ensayo en forma de arte y le permite alcanzar su destino. Significa que el ensayo es algo más que decir algo: es un acontecimiento anímico, una ilusión, una ansiedad, ese

¹⁰⁴ *Ibid.* Las cursivas son mías.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 24.

pathos comprometido del que pocos, muy pocos, no huyen: la búsqueda de lo inequívoco como marca que determina la esencia íntima, el *ser-hombre*, el *ser-mujer*. Marca que se intuye, que puede descubrirse porque el ensayista no escamotea ni teme descubrirnos —quizá sin premeditaciones— su propia experiencia trágica... tragicómica del mundo, del hombre, del destino. Sin embargo, no es suficiente con tener la buena intención de ser así, hace falta la confluencia del azar: que nuestro yo y la historia se articulen para que la genialidad no se pierda en el silencio o en vana palabrería.

El final resulta inimaginable. Todo logro expresa que ha habido una toma de posición originaria. Ensayar es la revitalización de una fuerza inefable y primigenia que nos mueve hacia la verdad, y la verdad acontece, para empezar, en esta toma de posición...

SEGUNDA PARTE: *METODOLÓGICA*

CAPÍTULO ÚNICO

El mito y la metapoiesis

*Un poco de filosofía inclina
el espíritu del hombre al ateísmo;
pero la profundización de la filosofía
lo lleva a la religión.*

Francis Bacon

Estatuto epistemológico del mito

¿Explicar o comprender? Tal es el dilema donde corre peligro de extenuarse la crítica literaria, al menos tal y como la entendemos aquí, pues una obra nunca agota su sentido: su comprensión —que es individual— apunta a *una* explicación —que se quiere colectiva—. Siempre habrá, en todo intento explicativo, por el simple hecho de acometerlo, cierta insensibilidad por la naturaleza simbólica del texto, insensibilidad directamente relacionada con su apertura, en último de los casos, radical, apertura que reclama el silencio y le permite atesorar un excedente de sentido que vuelve exigua cualquier explicación. Ignorar esto significaría buscar generalizaciones donde no son posibles debido a la singularidad intransferible del objeto. Asumirlo constituye la aceptación de que no hay explicaciones únicas y absolutas. De lo que se trata es de comprender y ensayar, y de poner a trabajar, metodológicamente, el poder heurístico de alguna teoría, digamos del mito, sin olvidar que la escritura representa una toma de posición, un acontecimiento existencial. El crítico no debe verse como *res cogitans* transparente e imparcial, pues todo acto de escritura emplaza a la subjetividad; en cambio, debe asumirse como *esse existens* y liarse con la obra no por compromiso sino para ponerla y ponerse en cuestión. Heuris y Poiesis. Metapoética.

La palabra *mito* (del griego μῦθος) significa discurso, relato, y en el ámbito de la etnología y la historia de las religiones significa también tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar, aunque desde los griegos la palabra se fue vaciando de este valor religioso, metafísico, contrapuesto a *logos* (λόγος) y, más tarde, a historia (ἱστορία) como actividad que aspira a la prueba explícita.¹⁰⁶

Según una interpretación ético-psicológica muy extendida, todo mito simboliza los dramas de la vida interior y de la vida social, ya sea que estos dramas tiendan a la sublimación o a la perversión. “El impulso evolutivo (el deseo esencial) se encuentra representado por el héroe; la situación conflictiva de la psique humana, por el combate contra los monstruos. Todas las constelaciones sublimes o perversas del psiquismo son así susceptibles de encontrar su formulación figurada y su explicación simbólicamente verídica, con la ayuda de los simbolismos de la victoria o la derrota de tal o cual héroe en su combate contra tal o cual monstruo de significación determinada o determinable.”¹⁰⁷ Los mitos ayudan a entender la función simbólico-fabuladora de la imaginación y la necesidad humana de hallar una verdad plausible a su destino.

Para Roger Caillois existe un imperio de los mitos sobre la sensibilidad, están destinados a responder a ciertas necesidades afectivas y a exaltar la imaginación del hombre. Fue el psicoanálisis el que, partiendo de ellos, sentó las bases para una lógica de la imaginación afectiva y arrojó luz sobre una realidad psicológica profunda. La mitología se erige así en trasunto de esa fuerza que impele al ser a preservar en sí mismo y que está más allá de los biológicos instintos de conservación. Además, el mismo Caillois distingue una mitología de las situaciones y otra de los héroes. “Las situaciones míticas se pueden interpretar [...] como proyección de conflictos psicológicos (la mayoría de las veces incluyendo entre éstos los complejos del

¹⁰⁶ Véase Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós, 2000, p.13.

¹⁰⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1995. Ver también *Vox. Diccionario manual griego-español*, Bibliograf, S.A., Barcelona, 1960.

psicoanálisis), y el héroe como la proyección del propio individuo: como *imagen ideal de compensación que tiñe de grandeza su alma humillada*.¹⁰⁸ El individuo común por lo regular se encuentra paralizado ante el acto tabú, pero confía su ejecución al héroe, quien se encarga de dar solución feliz o desdichada a las situaciones míticas, viola los interdictos psicológicos y sociales y se hace, por ello, digno de una culpabilidad superior, imposible de asumir por el individuo corriente. Hay, por tanto, dos vías, la del héroe y la del camino trillado. En el primer caso — arguye Joseph Campbell— no hay salvación posible porque la hazaña consiste precisamente en el sacrificio. En el segundo, la salvación es natural: los ritos, los sacramentos portadores de la gracia entregados por los redentores funcionan para este fin. El destino heroico es trágico, prevé la destrucción pues asume que nuestra importancia es provisional. El héroe arquetípico trabaja para la eternidad, no para la gloria personal.¹⁰⁹

Mircea Eliade, por su parte, sostiene que la función principal de los mitos es revelar modelos ejemplares de todas las actividades humanas significativas, permiten vivir una realidad original, responden a las aspiraciones morales de los seres humanos.¹¹⁰ En su *Tratado de historia de las religiones*, Eliade sostiene que la distintiva ruptura entre lo sagrado y lo profano que caracteriza a todo sentimiento religioso es sólo aparente: existe entre estos dos ámbitos un puente que es precisamente la actividad simbólica del hombre, que permea ambos elementos de la dicotomía hasta convertirlos en parte de un mismo proceso instaurador de “realidad”. La paradoja de lo sagrado consiste en manifestarse a través de un objeto profano, esto es, se da una confluencia paradójica del Ser y el No-ser, de lo absoluto y lo relativo, de lo eterno y el devenir, de lo cual se desprende que hay dos regímenes ontológicos distintos participando de un mismo objeto. El hombre no puede vivir sin un espacio

¹⁰⁸ Roger Caillois, *El mito y el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 17-35. (Colección Breviarios, 444)

¹⁰⁹ Cf. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, op. cit., pp. 29-35.

¹¹⁰ Mircea Eliade, op. cit., pp. 14-28.

ni un tiempo sagrados —situados siempre en un centro o *axis mundi* y en *illo tempore*, respectivamente— porque siente «*nostalgia del paraíso*» y «*nostalgia de la eternidad*». Esto no es sino el deseo de encontrarse en el corazón del mundo, de la única realidad auténticamente verdadera, la sagrada.¹¹¹ Además, no se trata de una apetencia privativa del hombre arcaico pues existe entre él y nosotros un *transconsciente*, discernible en todo símbolo, lo cual permite rastrear lo mítico a partir de sus trazas, incluidas desde luego la literatura, las tradiciones, las supersticiones... Es mítico no sólo lo que se cuenta de ciertos sucesos y héroes que se desarrollaron en el *allá* del tiempo sino todo lo que guarda relación directa con tales acontecimientos y personajes primordiales.¹¹²

Los mitos arcaicos del cielo y la tierra están sujetos a un proceso de concreción y de especialización que tiene mucho o todo que ver con la sed de concreto del hombre, con su drama cotidiano, y responde en gran medida a la evolución material de las culturas. Conforme avanza la concreción de los dioses uranios hacia la tierra y su fiesta de la fertilidad, nos acercamos más a una visión ética del cosmos, visión donde el hombre se hace cada vez más consciente de su condición ínfima y, paradójicamente, se va fortaleciendo su autonomía con respecto al mundo animado del mito.

Esta misma consideración *material* la sostiene Vladimir Propp, sólo que para él no se trata de una concreción sino de una des-composición de los mitos. Con el paso de un modo de producción a otro el mito se transforma en cuento maravilloso, pierde su función social y adquiere una función estética. El relato maravilloso tiene,

¹¹¹ En este mismo sentido se apunta la idea de Joseph Campbell de que, finalmente, todos somos héroes de nuestro propio destino y —agregaríamos— por eso el destino es algo tan extendidamente trivial, salvo honrosas excepciones. La aventura heroica como esquema arquetípico es un aspecto de la necesidad que tenemos de explicar y comprender el absurdo existencial. Maticemos, entonces: hay héroes (nosotros) y protohéroes. A estos últimos se les reconoce su misión civilizadora, su apremio o ejemplaridad. En nuestro caso, lo único que necesitamos es el consuelo de una verdad plausible, saber que nuestros esfuerzos representan también una misión heroica... (Véase Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, *op. cit.*)

¹¹² Cf. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1992.

por tanto, una prehistoria pero sin funcionalidad artística sino teogónica y ritual. El problema para Propp es saber por qué y cómo resulta posible la subsistencia de estos relatos a través de los diversos modos de producción y sus diferentes ideologías. Plantea, así, desde la óptica del materialismo histórico, la unidad simbólica básica que sustenta al mito y al cuento maravilloso, unidad que desde la concepción de Eliade encuentra su explicación —según hemos dicho— en la estructura antropológica básica, transconsciente.¹¹³

También Denis de Rougemont sostiene una tesis similar cuando habla del amor-pasión y la manera como lo concebimos en Occidente. Parte del mito de *Tristán e Iseo* y lo trata, no como obra literaria, sino como ejemplo de la sobrevivencia de un arquetipo muy antiguo, donde el neoplatonismo, la mística árabe y las tradiciones célticas se yuxtaponen heréticamente con el cristianismo para incoar nuestra predilección por la desventura amorosa. Busca con ello destapar los impulsos amorosos desgraciados que en el fondo nos siguen fascinando. “El mito —dice— permite abarcar de una ojeada ciertos tipos de *relaciones constantes* y librarlas de la confusión de las apariencias cotidianas.”¹¹⁴ Los mitos revelan lo sagrado que nos constituye, la imperiosa anonimidad que nos atraviesa, la sobrevivencia inconfesada u onírica de ciertas concepciones. Esta idea ominosa del amor en Occidente está ligada a la muerte como liberación, a la obsesión y desventura anhelada, y sólo el mito resulta suficientemente impersonal para disfrazar una tendencia que rechazan sucesivamente la moral feudal y la moral burguesa.

Tristán e Iseo se aman en tanto no se tengan cerca y, sin saberlo, se inventan obstáculos para engrandecer una pasión que abreva de los interdictos moralistas que la ocultan. Esta fatalidad de su amor milagroso y apasionado constituye precisamente la *propensión heroica* inconfesada, propensión que sobrevive hasta nuestros días porque ha sido más fuerte y más verdadera que la felicidad y la moral que la niegan.

¹¹³ Véase Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 1989.

¹¹⁴ Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, Conaculta, México, 2001, p. 18. (Colección Cien del Mundo)

Existe, tras esta percepción de Rougemont, un fondo ontológico terrible: la necesidad del *obstáculo* y, detrás de éste, la pulsión de muerte que conduce directamente al desafío erótico contra la vida, a nuestra propensión guerrera. Tal es la dialéctica que nos constituye: una muerte deseada aunque pospuesta indefinidamente por medio del enfrentamiento, aunque el obstáculo, en tanto arquetipo inconsciente, sufrirá también una desmitologización, irá perdiendo su valor de tragedia espiritual hasta vulgarizarse. Rougemont rastrea esta caída a través de la literatura europea, desde el siglo XII hasta el XX. Nos dice así, implícitamente, lo que hemos oído muchas veces: que en la felicidad no hay arte, pero también ilustra lo que Eliade llama concreción y Propp des-composición de los mitos. Una intuición común mueve a los tres mitólogos: la idea de que en el hombre moderno sobrevive un *sentimiento mítico*, listo para darle sentido al mundo y a esta aventura escasamente redimible que ha resultado la vida. Un ejemplo bastará para ilustrar la sobrevivencia de este *sentimiento*: nuestra concepción “real”, no abstracta, del tiempo.

Tiempo mítico y tiempo metafísico

Mítico

En la mitología griega, el más antiguo de los dioses fue Eros, más antiguo incluso que el propio Cronos-Tiempo. Si tomamos en cuenta lo alegórico del pensamiento mítico, esto significa que nada habría sido posible sin el amor, que es anterior al Caos primordial, del cual se desprendieron Gea-Tierra y Uranos-Cielo. Estos dioses procrearon, en algo que debió ser una feroz juntura entre hermanos, a la primera raza de titanes. Pero Uranos, temeroso de que sus hijos lo destronaran como supremo monarca del universo, los iba devolviendo al vientre de Gea conforme nacían. La Tierra, extenuada y triste, concibió la idea de esconder al último de sus vástagos, que estaba a punto de nacerle. Llegado el momento, Uranos, en lugar de conocer a Cronos

—como habría de llamarse el pequeño titán— lo que tuvo en sus manos fue una piedra envuelta en una manta. Así comienza la historia del tiempo, que creció y fue fortaleciéndose lejos de esa bóveda sólida y cerrada que es el cielo, hasta que un día fue suficientemente poderoso para enfrentarse a su padre. El tiempo, por tanto, ha nacido gracias al engaño y sufrimiento de un dios femenino, y se convirtió en el dios supremo al derrotar a su progenitor, emasculándolo. De la sangre derramada sobre el mar por esta invaginación humillante, Uranos engendró a Afrodita-Belleza. Una sangre feraz, divinamente fértil pero derrotada por un descendiente, hizo posible que la belleza, desde entonces, no tuviera madre, y quizás por esta razón los humanos la buscamos, por resultar un arquetipo que ha nacido huérfano.

Cronos, por su parte, tomó como esposa a una de sus hermanas, Rea, y con ella procreó en sagrado incesto a la segunda raza de dioses, los titánidas. Pero, igual que su progenitor, imaginó que algún día sus hijos podrían destronarlo y tomó precauciones más contundentes: los fue comiendo uno a uno, de ahí proviene la fama del tiempo que todo lo devora. Sin embargo, las mujeres, Gea y Rea, fraguaron nuevamente un engaño e hicieron posible que Zeus naciera para que, tarde o temprano, liberara a los titanes presos en el vientre de la Tierra y, secundado por ellos, pudiera enfrentarse a Cronos: solo jamás habría podido vencerlo. Desde entonces Zeus es eterno, pues fue capaz de derrotar al tiempo.

Esta concepción mítica, como cualquier otra, abre para nosotros la dimensión existencial del tiempo. ¿Cómo lo vivimos realmente? Entre los pueblos primitivos, el testimonio más directo del paso del tiempo, tal vez de su circularidad o su eterno retorno, es la alternancia de los opuestos: día-noche, invierno-verano, los ciclos lunares y solares, todo lo cual establece un ritmo a los trasiegos cotidianos, una forma de medición ritualizada donde no existe la explicación en términos de causas eficientes —la rotación de la tierra, por ejemplo— sino en términos de causas finales: los dioses o fuerzas sobrenaturales nos están comunicando algo, desean que nos comportemos de determinada manera. El sol, desde esta perspectiva cosmoética, tiene

dos grandes atributos: es *psicopompo* asesino y *hierofante* iniciático: “aunque inmortal, baja cada noche al reino de los muertos; a consecuencia de ello puede traer con él al hombre y, al ponerse, matarlo; pero al mismo tiempo puede, por otra parte, guiar a las almas a través de las regiones infernales y volverlas a traer a la mañana siguiente, con el día, a la luz”¹¹⁵. Entonces, el sol no sale o se oculta en virtud de una ley natural: es un dios cuyos actos tienen una finalidad, no una causa, y esa finalidad debe ser reconocida y trabajada por el ser humano si no quiere propiciar su cólera. El tiempo, por tanto, no es una sustancia ni una entidad abstracta: es las cosas mismas, la lucha de contrarios, en medio de la cual el hombre es una figura endeble con un mundo de voluntades cósmicas que en cualquier momento lo pueden destruir.

Podría pensarse que nada hay más alejado del hombre moderno que este desamparo frente a los ritmos de la naturaleza, pero resultaría falso. Seguimos cultivando, en medio de nuestra tecnología y “emancipación” del espíritu, rituales de pasaje y protección, porque compartimos con nuestros ancestros eso que ha sido llamado por Jung *arquetipos* o por Mircea Eliade *transconsciente mítico*. “Un objeto se hace sagrado —dice Eliade— en cuanto incorpora (es decir, revela) *otra cosa* que no es él mismo [...] sólo se convierte en hierofanía en el momento en que ha dejado de ser un simple objeto profano, en que ha adquirido una nueva «dimensión»: la de la sacralidad.”¹¹⁶ La paradoja de lo sagrado consiste, dijimos, en manifestarse a través de un objeto profano. ¿Qué decir, por tanto, de nuestros amuletos, de los árboles donde se dibuja la virgen, de las rutas preferidas pues por ahí nunca nos han asaltado, de levantarnos con el pie derecho, no pasar bajo una escalera, colocar nuestras insignias en el umbral de nuestra entrada preferida, de la camiseta con la que fui campeón, del color adecuado porque lo usan los triunfadores, de mi número de la suerte y del Tarot

¹¹⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 135. Para que se entienda mejor esto de que el sol es psicopompo asesino y hierofante iniciático acudimos a la etimología de psicopompo: *psique* [alma] + *pompós* [guía, compañero, conductor; mensajero guardián] = guía que asesina e iniciador, cuando conduce a los hombres a las regiones sacras de la muerte sin que los conducidos mueran en este viaje. En otras palabras, psicopompo o hierofante es igual a conferir inmortalidad (véase Eliade. *op. cit.*, p. 142).

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

o los astros, el equinoccio que nos energiza si estamos en la cima de la pirámide, y una infinidad de colecciones y creencias que impregnan nuestra relación con las cosas y con las personas de un animismo propio de una peculiar forma de conciencia simbólica desdeñada. Los símbolos prolongan, hacen duradera una hierofanía, solidarizan al hombre con la sacralidad. Todo esto sigue siendo nuestro, una forma de entender la dimensión existencial y simbólica de la alternancia, de la ciclicidad del tiempo, que se retarda o alarga según nuestros apremios psicológicos. Es el tiempo mítico, que genera sus propios espantos y convicciones.¹¹⁷

Metafísico

Pero también hay una metafísica del tiempo. Preguntémonos, primero, si él existiría independientemente del ser humano. ¿Realmente hubo un amante perverso llamado Sade y dos guerras mundiales, si yo no las viví? La respuesta inmediata a esta pregunta filosófica es que sí, que el estatus ontológico del tiempo y sus acontecimientos trascienden nuestra finitud. Muchos hombres han existido *antes* y existirán *después*, lo cual para el sentido común resulta el testimonio decisivo de la

¹¹⁷ James George Frazer establece en *La rama dorada* (FCE, México, 1996) una distinción entre magia y religión. En la primera no existe distinción clara entre lo natural y lo sobrenatural, el hombre puede actuar sobre fenómenos naturales y sobre las personas en virtud de dos principios: lo semejante produce lo semejante y las cosas que una vez estuvieron en contacto siguen actuando recíprocamente a distancia. Imitar o actuar sobre los objetos materiales para causar daño o beneficio, tales son los principios de la magia *simpatética*, es decir, de la simpatía oculta entre las cosas, y de la magia *homeopática*, que nos habla de la similitud entre los entes. La misma causa tendrá el mismo efecto siempre, en virtud de la simpatía o parecido entre las cosas. Se trata de una práctica reglamentada donde el concepto de espíritu no existe aún, sólo el *éter* que mantiene unidas a las cosas en el tiempo y en el espacio. En la religión, en cambio, hay poderes superiores y ocultos al ser humano, seres divinos con los cuales hay que ser propiciatorios; su voluntad es elástica y variable y no se le puede manipular en virtud de la ley de la semejanza o la contigüidad propias de la magia; el cosmos no está regido por leyes inconscientes e impersonales sino por voluntades conscientes y personales a las cuales nos adherimos no por vía de la manipulación sino por medio de una creencia y una práctica de fe. Así, la magia resulta anterior y mucho más universalmente extendida —incluso hasta nuestros días— que la religión (cf. capítulos I-V).

Lo que aquí llamamos *μῦθος* se refiere a esta conciencia mágico-religiosa, que es espiritual lo mismo que material y que hoy se encuentra necesariamente atravesada por la pujanza del *λόγος*. No ha desaparecido —aunque parezca extenuado— el animismo imaginario que configura nuestra sustancia espiritual y nos liga a las cosas, aunque ello resulte imposible de aceptar en el discurso de las ciencias humanas... Véase *supra*, n. 46 e *infra*, “El mito como alienación”.

permanencia del tiempo, que por ello se transforma en una entidad independiente de la conciencia. Pero qué haría el tiempo sin nosotros, cómo se reconocería a sí mismo si no hubiera alguien o algo para testimoniarlo. En sentido estricto, no podemos afirmar la existencia de lo que ignoramos, precisamente porque es ignorado. Sé de los flatos y alientos dulcemente acres de mi amada porque está conmigo; conozco dos cuerpos que se desean como objetos acoplables aunque después del orgasmo, cuando ya las cosas han resbalado hacia su sitio y los desgarramientos han sido trascendidos, se perfilen irremediamente como dos cuerpos exhaustos que entrelazan su satisfacción o su hastío. Pero no siempre lo supe, pues alguna vez fui niño y no veía en esto una situación erótica marcada. Lo mismo sucede con todas las cosas: comienzan a existir cuando tenemos alguna forma de conciencia acerca de ellas, porque lo he leído, porque me fue platicado, lo viví, en fin, cualquier testimonio que las haga *presentes*. Alguien podría refutar: Que tú no lo sepas no significa que no existe. Pero cuando ese alguien me lo ha dicho, en este *instante* ha comenzado a existir, y entonces no hay ninguna contradicción entre su refutación y mi aserto: la existencia es un predicado, con mayor urgencia si es existencial. Además, este predicado no únicamente mío sino de *la* conciencia humana, tuyo, de aquél y de todos.

El tiempo no es una sustancia que podamos tocar como la vulva acre de la mujer amada; no tiene pasado ni futuro, porque el pasado y el futuro son modos que tiene la conciencia de testimoniar nuestro paso por las cosas, que por eso mismo mueren con nosotros. La cultura y la historia se convierten, ante esta forma de intuición temporal, en un palimpsesto donde nuestra pequeñez mora y termina por extraviarse, *tarde* o *temprano*. ¿Qué significará que todo tiempo pasado fue mejor? No hay un tiempo pasado sin acontecimientos, y no hay acontecimientos sin cosas, sin entes. La sentencia, por tanto, debería ser: todo lo *sido* fue mejor, pero entonces ya estamos predicando *el ser* de algo, de nosotros, de la otredad que se abre ante mí,

ese horizonte de comprensión donde me reconozco o me extraño como ante un espejo.

Para la metafísica, el tiempo es una categoría *a priori*, un modo de comprensión de las cosas, más aún, un modo de ser del mundo, una forma de aparición de los entes ante la conciencia. Si digo que la Ítaca de mi felicidad me espera, que el lugar donde quisiera descansar de las mudanzas inútiles del azar y la fortuna está en ese rincón cafetalero donde una vez nací y se fraguó casi todo mi imaginario simbólico, lo que estoy diciendo es que mi tiempo está cosmizado, tiene una geografía y un destino, geografía y destino que por lo pronto habitan en mí como esperanza y como recuerdo. ¿Y qué son la esperanza y el recuerdo sino estados de conciencia que defendemos porque resulta muy difícil lidiar con el ego si no nos apoyamos en eso que creemos ser o que confiamos llegar a ser, pues sin duda hay otro nuestro y mejor que nos espera con paciencia, siempre?

En términos metafísicos, el pasado y el futuro no existen, lo que se da es un estado de conciencia *presente* al que llamamos recuerdo o esperanza. Ellos están aquí, determinando mi estado de ánimo, desde la nostalgia hasta la melancolía, desde la ilusión hasta los ensueños tristes donde son vencidas nuestras osadías, desde la angustia hasta el regocijo. El tiempo metafísico es el *a priori* que sin existir como cosa, hace posible comprender *un* modo de ser de las cosas, y entre ellas nosotros mismos. Todo eso que nos sale al paso e inexorablemente nos avisa que nada permanece igual a sí mismo, que la piel se aja y los amores concluyen, que el mundo envejece porque con nosotros envejece la conciencia y se agranda hasta la laxitud, donde el olvido representa el descanso necesario; todo eso es real, pero no porque exista una sustancia temporal sino porque existimos nosotros y las cosas para *transcurrir*, para durar, devenir, para ser temporales. No existe el tiempo sino las cosas temporales. El tiempo, por tanto, no existe sin nosotros, no es una entidad ni física ni trascendental sino metafísica, inmanente, un estado de conciencia que hace posible el entendimiento y la historia, que es un palimpsesto.

Hacia una lógica dramática o *mito-lógica*

Con esta metafísica se perfilan ya nuestras emociones de seres humanos modernos, que unas veces vemos en el tiempo la alternancia dramática de la fortuna, aunque ya no la asociemos a los ritmos de la naturaleza o a voluntades cósmicas, y otras, las más raras y racionalizadas, vemos en él un modo de ser de los entes, incluidos nosotros. Lo más cercano que el sentido común está a una concepción metafísica como ésta, resulta el concepto bergsoniano de *duración*, variable abstracta y mensurable con la cual manejamos el tiempo en la ciencia y en la existencia. “Vemos” que las cosas duran, que la vida dura. Un buen día llegamos a lamentar su evanescencia y patetismo o a celebrar su dulzura y felicidad. ¿Cómo conciliar esta metafísica —intelectual, racional— con el dramatismo de la vida —la nuestra y la de los otros que yacen a nuestro lado—, una vida que un buen día sólo es lo que hemos dejado atrás? “Mis tiempos”, decimos tratando de fijar en alguna parte, digamos en un espacio, la sustancia inexistente de la temporalidad, una sustancia real no porque podamos tocarla o exista sin nosotros sino porque nos afecta, determina nuestros estados de ánimo, y sin embargo, definitivamente perdida. Y es aquí donde vuelve por sus fueros el *mythos*, para confortar a la memoria y sacar de su dimensión metafísica a la temporalidad que hemos querido ser, para buscarle otro sentido, una nueva profundidad. Entonces la razón, el *logos*, cede finalmente, acepta que la vida es, después de todo, un buen drama, con un héroe que deseó creer en la racionalidad de las cosas. Pero cuando el tiempo se agotó, cuando no hubo suficiente para explicarlas en términos de una causalidad mecánica —*lo ido, lo nunca sido*—, entonces ese héroe se puso a pensar en los dioses, en el destino, en la muerte, en la felicidad, en el alma...

En la lógica del pensamiento —si hay algo que pueda llamarse así—, *mythos* y *logos* se encuentran inextricablemente unidos, alternando su poder. Por eso, más nos valdría hablar de una *lógica dramática* o *mito-lógica*.

El mito, cuando ha predominado o ahí donde predomina, lo hace popularmente, prefiere ciertas formas de expresión propias del relato heroico: la oralidad con sus recursos mnemotécnicos, como son el paralelismo, el difrasismo, el estribillo, las palabras-broche, el polisíndeton, las aposiciones.¹¹⁸ Y en el ámbito de la cultura en general: el ritual, el tabú, la ceremonia, el héroe, las supersticiones, todo tipo de canon (religioso, artístico, científico), las ideologías, los símbolos... Por lo que a su estructura dramática se refiere, puede ser explicado a partir de dos esquemas. Uno de ellos es el aristotélico, en el cual podemos distinguir tres momentos importantes: presentación, desarrollo-nudo y clímax-desenlace, con sus peripecias y reconocimientos (anagnórisis). El otro, el más importante, el esquema arquetípico, del que hablaremos más adelante.

El mito como alienación

Desde la perspectiva de Roland Barthes,¹¹⁹ el mito es un habla y, como cualquier habla, significa algo, aunque debido a su sujeción a la historia sólo simboliza *un* estado de las cosas, no su condición eterna. Las *formas míticas* son recipientes ideológicos que el mitólogo desenmascara para des-ocultar el sentido de las cosas. “Por más paradójico que pueda parecer, *el mito no oculta nada*: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer. [...] es un *valor*, su sanción no consiste en ser verdadero: nada le impide ser la coartada perpetua”¹²⁰, tiene una motivación y en esto

¹¹⁸ Véase Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1992. (Sepan Cuantos... 626)

¹¹⁹ Cf. Roland Barthes, *Mitologías*, op. cit., “El mito, hoy”, pp. 197-257.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 213 y 215.

consiste precisamente su riqueza y su exceso. “La semiología nos ha enseñado que el mito tiene a su cargo fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad lo que es contingencia.”¹²¹ El mito elimina lo real, es un habla despolitizada que vuelve inocentes a las cosas al fundarlas como eternidad, las saca de la historia para abolir su complejidad, funda una claridad feliz y no profunda. Sin embargo, resulta necesario, siempre y cuando haya sido hecho *para nosotros*. Su fin es inmovilizar el mundo, arrojar al ser humano a un prototipo inmóvil que le prohíbe inventarse.

En cualquier época —y la nuestra no es la excepción— existe el productor de mitos, el que los descifra y el que los vive. El mitólogo es, ante tal perspectiva, quien descubre esta alienación aparentemente ingenua, su quehacer es un acto político apartado de la política, es una responsabilidad con el lenguaje, responsabilidad que implica alejarse del consumo pasivo de los mitos; no deja de ser social aunque su saber resulta sarcástico y destructivo, lo saca de la convivencia inocente, ensaya. El mitólogo nos enseña, en fin, a conocer nuestra alienación para no ser serviles, lo cual supone que nuestras sociedades continúan siendo esencialmente mitologizantes y mitocondicionadas.

Roland Barthes sostiene también que el mito social interiorizado de hoy lo juega la ideología burguesa. Las razones son varias. En tanto hecho económico, se le señala sin dificultad: el capitalismo se profesa, está destinado a enriquecer al obrero —si éste lo desea— pues, como dice Aldous Huxley, “sin seguridad económica no puede existir amor a la servidumbre”¹²². Como hecho político, se le desconoce (no hay Partidos Burgueses). Como hecho ideológico, representa un orden mental, algo que no se nombra y con su anonimia llena todos los espacios, la prensa, el cine, la literatura más vendida, nuestras ceremonias, la justicia, la diplomacia, las conversaciones, el clima, el crimen que se juzga y está de moda, el casamiento

¹²¹ *Ibid.*, p. 237.

¹²² Cit. por Joseph Campbell en *Las máscaras de dios*, *op. cit.* p. 364.

televisado que conmueve, la cocina ideal, la ropa, y en general la vida cotidiana, tributaria “de la representación que la burguesía *se hace y nos hace* de las relaciones del hombre y del mundo”¹²³.

El mito constituye, así, la imposición de un gusto, y la lengua, por su carácter simbólico, se presta perfectamente a la mitologización ya que no posee un sentido pleno, único, como sí sucede, por ejemplo, con el lenguaje matemático, es decir, la lengua es un recipiente formal donde cabe todo, y los calificativos que se le imputan, tales como “realista”, “irrealista”, “fantástica”, etcétera, están directamente relacionados no con ella sino con quien *lee* y sus peculiares proyecciones ideológicas, que en sí misma no posee el habla. Por tanto, la sociedad —la polis, la civitas—, es el campo más privilegiado para las significaciones mítico-ideológicas.¹²⁴

Otra forma de destapar nuestros condicionamientos ideológicos es mediante el análisis de lo que Jean Baudrillard llama *El sistema de los objetos*.¹²⁵ ¿Cuándo dejan

¹²³ *Ibid.*, p. 235.

¹²⁴ Al respecto, es interesante la manera como Mijail Bajtín presenta, en su *Estética de la creación verbal*, una concepción diferente. Maneja la idea de *sentido* en el discurso: se trata de una noción esencialmente *dialógica*, requiere del otro para alcanzar su plenitud y, aunque dicha plenitud puede retardarse, termina por llegar, precisamente cuando se produce la respuesta y, por ende, acaece la comunicación. Todo enunciado está lleno de matices dialógicos, es reacción a discursos ajenos, implícitos o explícitos y con diferentes grados de otredad. Un enunciado es un foro donde se puede vislumbrar una cosmovisión, ostenta ciertas marcas temáticas, formales y expresivas que hablan de su proveniencia, descubre mundos pero también, al buscar respuesta, abre un futuro, es decir, posee un *horizonte de prospectiva* como destino y orientación hacia alguien, horizonte que afecta a la expresividad. El dialogismo del enunciado es uno que, en su presente responsivo, no descuida su futuro, inmediato o no. Todo enunciado parte de algo y se dirige a algo, tiene un pasado y un porvenir, supone una retrospección y una prospección, ambas como momentos intrínsecos al acto enunciativo. Este pasado y este porvenir son, juntos, la otredad dialógica del enunciado, su condicionamiento trascendente, el otro del que parte o al que responde, al que busca o pide respuesta, todo con el fin de alcanzar su sentido pleno, que consiste en lograrse como acto comunicativo. Para Bajtín existen formas genéricas estables de enunciación a las que la intencionalidad discursiva del hablante se acomoda y adopta según la situación. Estas formas típicas estructuran la totalidad del enunciado y, en la práctica, las utilizamos con seguridad y destreza aunque en teoría no lo sepamos, como le sucedió al Jourdain de Molière, que hablaba en prosa sin saberlo.

Este dialogismo del sentido podría asumirse como un descubrimiento mitológico —según la caracterización que hace Barthes del mitólogo—, porque no es lo mismo *usar* la lengua que desenmascarar sus condicionamientos. (Véase Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, *op.cit.*)

¹²⁵ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1999.

de ser funcionales para volverse expresión de una estructura social y familiar? ¿Qué dice de nosotros su elección? ¿Podemos elegir realmente o se trata de una imposición cultural estamentaria, socioideológica? ¿Cómo fijan desde la infancia nuestros psiquismos inconscientes y están asociados a una idea de felicidad y otra de desdicha, de lo bueno y lo malo, de lo bello o lo ridículo, del prestigio y la libertad? Tal es el discurso de los objetos. A partir de ellos podemos practicar una analítica desmitologizante. Los viejos muebles, por ejemplo, pesados y ostentosos, han llegado a ser expresión de una teatralidad moral y espejo de una estructura humana reificada, mientras que la servidumbre absoluta de los muebles modernos ha perdido esta teatralidad: han llegado a ser objetos enteramente prácticos que pasan inadvertidos en su funcionalidad, y no solamente eso, supeditan, inclusive, su carácter de objetos-función a un nuevo orden cuyo lema es la organización, su valor ya no es arraigadamente simbólico ni instintivo ni psicológico, sino táctico: todo obedece a las leyes del cálculo y la comunicación estratégica. Se trata de ese sofá que en la noche se vuelve cama y sirve como muro-frontera entre el comedor y la estancia-recámara: intimidad solapada y artificial que se construye o se destruye según la hora del día y las necesidades de espacio. Son estructuras sociales distintas: la primera, con su *oikografía*¹²⁶ burguesa tradicional girando en torno a dos ejes fundamentales, el comedor y el dormitorio, da paso a la segunda, donde los espacios y los objetos son intercambiables y desechables. Dos simbólicas que hablan de una distinta movilidad social y que desde luego se traslucen —aunque Baudrillard no le diga de manera explícita— en las palabras que usamos para las cosas.¹²⁷

Por eso le llamamos el discurso de los objetos, no porque hablen — finalmente, en cuanto cosas, permanecen en su inmanencia— sino porque nos hacen

¹²⁶ οἶκος, casa.

¹²⁷ Remito, nuevamente, a la obra de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, donde el filósofo, situado más como arqueólogo del saber y epistemólogo que como mitólogo, analiza la manera en que se configuran las diferentes racionalidades y cómo las palabras, en su historia, nos dicen lo que cada época ha tenido por *saber*. (Véase *supra*, n. 46.)

hablar y escribir según ciertas formas típicas de enunciación en las que descubrimos las huellas de una visión del mundo, en este caso burguesa. Esta oikografía, cuando llega al lenguaje, trae consigo sus imposiciones ideológicas: describe ambientes, relaciones, el modo como somos domesticados por la cultura, cuya misión fundamental es precisamente la de apaciguar desde dentro, haciéndonos creer que la libertad y la felicidad están a nuestro alcance, diciéndonos en qué consisten. Ha nacido una nueva moral, dice Baudrillard, la del consumo: “...primero se compra para después redimir la deuda mediante el trabajo. De tal manera, con el crédito se vuelve a una situación propiamente feudal, a la de una fracción de trabajo debida de antemano, al señor, al trabajo servil”¹²⁸. Se trata de una libertad formal que enajena el futuro pero conforta psicológicamente, adapta. Es la cultura como coartada. Y detrás de ello, desde luego, la psicagogia publicitaria, el diseño de discursos sobre los objetos, que es precisamente por donde podemos tejer nuestra analítica desmitificante, a fin de destapar las persuasiones clandestinas que nos adhieren al consenso social sin que lo podamos advertir. Se trata de desenmascarar los signos de una imposición sin sentirse culpable por no ser como los demás, por no presentar las mismas aspiraciones, si es que ello aún es posible y nuestra condición aporética no nos lanza al silencio como la más viable de las imposturas.

El sentimiento mítico

Existe, por tanto, un *sentimiento mítico* que no podemos soslayar. Ya sea que lo tomemos como signo de nuestra ignorancia o que le reconozcamos su imperio, aunque disminuido, este sentimiento, los símbolos del mito y de los sueños continúan siendo metáforas de nuestro destino y de nuestras consternaciones metafísicas.

El mito resulta, así, doblemente oportuno: como régimen para la crítica literaria y como marco filosófico para la escritura. Primero, porque posee un gran poder explicativo, es decir, resulta claramente heurístico: tal es su vocación colectiva;

¹²⁸ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, op.cit., p. 181.

segundo, porque conserva sobre los psiquismos —inconscientes o no— una emergencia y un imperio inconfesado que permite ensayar el ser a partir del pretexto literario: tal es su misión comprensiva. Sólo nos resta establecer las líneas metodológicas fundamentales sobre las que hemos de bordar nuestra crítica, aunque no toda, y asumir, después, una posición existencial con respecto al mito y su culto clandestino, pues no se trata de aplicarlo inocentemente sino de construir una metapoética.

El esquema mitocrítico

La característica primordial del símbolo es, apuntamos más arriba, la inagotabilidad de su sentido, el cual está sujeto a un proceso de actualizaciones múltiples que dan origen a la diversidad cultural. Toda cultura constituye la conciencia de una sociedad, tiene una idea del bien y del mal inconmensurable con otras concepciones; en tanto sistemas cosmovisivos, ninguna es mejor que otra.

Los mitos, argumenta Gilbert Durand, son un condensado de diferencias irreducibles por cualquier otro sistema de logos. Cuando se agotan, se transforman en parábolas, cuentos, fábulas, relatos literarios y, finalmente, alcanzan la concreción de la historia. El *allá* del tiempo y del espacio yace en las profundidades de la psique humana, pero no es un *allá* histórico, localizable, sino arquetípico. Los arquetipos son entidades psicológicas inmanentes y los hechos constituyen su trascendencia espacio-temporal,¹²⁹ de ahí que puedan leerse en toda contingencia situaciones míticas

¹²⁹ Reproduzco aquí la cita de Joseph Campbell donde explica qué es un arquetipo y la coincidencia que acerca de esta concepción existe entre distintos pensadores. Los arquetipos son:

«Formas o imágenes de naturaleza colectiva que toman lugar en toda la Tierra, que constituyen el mito y que al mismo tiempo son productos autóctonos individuales de origen inconsciente» (C. G. Jung [...]).

«Como dice el Dr. Jung [...], la teoría de los arquetipos no es de ninguna manera invención suya. Comparar con Nietzsche: “En nuestros años atravesamos el pensamiento de toda la humanidad

marcadas y que el mito tenga, por esto, un gran poder explicativo, y sirva como herramienta cognoscitiva, tal vez una de las más privilegiadas en las ciencias humanas modernas. Georges Sorel, Max Weber, la estética nietzscheana, Ernest Cassirer, la escuela de Frankfurt, C. G. Jung, Mircea Eliade, Henri Corbin, Georges

primaria. De la misma manera en que el hombre razona en sus sueños, razonaba en su etapa primera hace miles de años... El sueño nos retrotrae a las etapas primitivas de la cultura humana y nos da un medio para entenderlas mejor.” [...]

«Compárese con las teorías de Adolf Bastian de las “ideas elementales” étnicas, las cuales, en su carácter psíquico primario (correspondiente a los *logoi spermatikoi* de los estoicos), deben considerarse como “las disposiciones espirituales (o psíquicas) en germen, de las cuales se ha desarrollado orgánicamente toda la estructura social completa” y como tales, deben servir de base a la investigación inductiva [...].

«Compárese con Franz Boas: “Desde la cuidadosa discusión de Waitz de la cuestión de la unidad de la especie humana, no queda duda en lo general de que las características mentales básicas del hombre son las mismas en todo el mundo” [...] “Bastian habló de la tremenda monotonía de las ideas fundamentales de la especie humana en todo el globo” [...] “Ciertos patrones de asociación de ideas pueden reconocerse en todos los tipos de cultura” [...].

«Compárese con Sir James Frazer: “Nosotros, como algunos investigadores de antiguos y modernos tiempos, no necesitamos suponer que estos pueblos occidentales tomaran prestado de la más antigua civilización de Oriente el solemne ritual que dramatizaba ante los ojos de los adoradores la concepción del dios moribundo y renaciente. Más probablemente la semejanza que pudiera trazarse a este respecto entre las religiones del Oriente y el Occidente consiste sólo en lo que común aunque incorrectamente llamamos una coincidencia fortuita, el efecto de causa similares actuando de igual modo sobre la constitución semejante de la mente humana en los diferentes países y bajo distintos cielos.” [...]

«Compárese con Sigmund Freud: “Reconocí el simbolismo de los sueños desde su planteamiento, pero sólo fue poco a poco como llegué a una apreciación completa de su amplitud y significado, como resultado de la experiencia y bajo la influencia de los trabajos de W. Stekel... Stekel encontró sus significados simbólicos por medio de la intuición, en virtud de su facultad individual de comprender inmediatamente los símbolos... La experiencia progresiva del psicoanálisis nos ha permitido descubrir pacientes que han prestado en un grado sorprendente esta comprensión inmediata del simbolismo de los sueños... El simbolismo no pertenece especialmente a los sueños, sino más bien a la imaginación inconsciente, particularmente a la de los pueblos, y se encuentra en condiciones más desarrolladas, en cuentos populares, mitos, leyendas y en los continuos absurdos de la conducta de los pueblos que en los sueños.”

«El Dr. Jung señala que ha tomado el término arquetipo de las fuentes clásicas: Cicerón, Plinio, el *Corpus Hermeticum*, San Agustín, etc. [...] Bastian señala la correspondencia de su teoría de las “ideas elementales” con el concepto estoico de los *logoi spermatikoi*. La tradición de las “formas subjetivamente conocidas” (sánscrito: *antarjòeyarupa*) coincide de hecho con la tradición del mito, y es la clave para la comprensión y el uso de las imágenes mitológicas...”» Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, op. cit., pp. 24-25.

Dumézil, Levi-Strauss, Gaston Bachelard, son sólo algunos de los grandes pensadores que le han conferido su gran relevancia epistemológica.¹³⁰

Los sistemas mitológicos están condicionados mientras que los arquetipos son infraestructura antropológica; aquéllos viven en relación directa con la experiencia humana (natural, tribal, familiar e individual), éstos son anteriores a ella: la psique abandona su contingencia y es simplemente “mundo”, como afirma Jung.¹³¹ Los sistemas mitológicos son imágenes primordiales hechas conscientes, en cambio los arquetipos son formas vacías, como las intuiciones a priori kantianas, facultades del entendimiento que condicionan el conocimiento pero carecen de existencia trascendental, fuera de la psique o del imaginario.

En el caso de Nietzsche, por ejemplo, cuando descubre que el pensamiento civilizador de la Grecia antigua descansa sobre la oposición entre dos fuerzas, la apolínea y la dionisiaca, nos dice que todo mito tiene un carácter dilemático y se aplica con predilección —advierte Durand— “a aquellas grandes cuestiones a las que la ciencia positivista no puede contestar y que Kant ya había clasificado entre los sistemas de respuestas «antinómicas»: ¿qué es de nosotros después de la muerte?, ¿de dónde venimos?, ¿por qué el mundo y el orden del mundo?, ¿por qué el sufrimiento?...”¹³², todas éstas cuestiones existenciales a las que debemos agregar la pregunta ontológica por el sentido.

El mito resulta, por tanto, un metalenguaje donde filosofía, historia y psicología convergen pero sin los reduccionismos o manías propios de cada una de estas disciplinas cuando actúan de manera aislada. “La obra literaria, y digamos aquí la obra de arte en general, ni se puede reducir a las estructuras psicológicas de su

¹³⁰ Véase Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, “El símbolo y el mito”, Barcelona, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1993, pp- 17-38.

¹³¹ Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios*, op. cit., p. 725.

¹³² Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, op. cit., p. 131.

autor, ni a los datos sociales e históricos, ni a un sistema mecánico de formas...”¹³³ En otras palabras, ni el psicologismo, ni el historicismo ni el formalismo pueden asir la complejidad simbólica de una obra. De lo que se trata es de asumir la mitocrítica como punto de partida para el análisis literario, aunque no siempre, claro, solamente cuando parezca pertinente en función del texto a analizar, en el entendido también de que la pertinencia también es relativa.¹³⁴

Aunque el concepto «mitocrítica» fue acuñado por Gilbert Durand, lo concibió a partir de las reflexiones sobre la primacía del mito que inició Lévi-Strauss siguiendo a Joseph Campbell. Es decir, la fuente primigenia de esta forma de análisis surge con *El héroe de las mil caras* (1949).¹³⁵ Durand sugiere, para el análisis, partir de los arquetipos más evidentes, luego desarrollar sus derivaciones simbólicas vinculadas a la cultura particular del autor, pasar a los procedimientos verbales de la obra y, finalmente, recoger los artificios formales y su acentuación semántica. Sin embargo, los arquetipos, en tanto fuerzas psíquicas universalizables, que están más allá de los gestos, de las lenguas y de los escritos, tienen en las *imágenes arquetipales* su concreción figurativa.¹³⁶

Dos imágenes arquetipales son, por ejemplo, la casa y el otoño. La casa como el continente cerrado y protegido donde el infinito se concreta y en el que, a decir de Bachelard,¹³⁷ se alojan nuestros recuerdos y nuestros olvidos, donde los sueños se

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Véase *infra*, tercera parte.

¹³⁵ Véase *ibid.*, p. 38. Debemos decir aquí que la mitocrítica le debe bastante al análisis estructural del relato, a la narratología. Lévi-Strauss, antropólogo, representa el puente entre el psicoanálisis del mito —que propugna Campbell— y la narratología en tanto teoría estructuralista de la narrativa, de la cual son principales representantes A.J. Greimas, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Claude Bremond y Roland Barthes. Bajo la inmensa heterogeneidad de los mitos —piensa Lévi-Strauss— se esconden ciertas estructuras universales —arquetipos— en cuya combinatoria descansa la posibilidad de una antropología estructural.

La separación entre la narratología y la mitocrítica es la misma que se da entre forma y materia, con la reserva de que la segunda trata también de hallar en las formas los referentes socioideológicos, referentes que son ignorados por la primera en tanto crítica inmanentista.

¹³⁶ Cf. *Ibid.*, p. 108.

¹³⁷ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit.

integran; en ella encontramos los mejores consejos para la continuidad y estabilidad del ser, el tiempo se comprime y las pasiones se incuban para hervir en su soledad o preparar sus proezas. El otoño, por su parte, es la estación arquetípica de la vuelta a la tierra, del repliegue y la abundancia frutal; es la vida que nace de las entrañas del suelo, símbolo de la fecundidad y ruptura con las inhibiciones, ruptura que puede conducir, finalmente, a la indistinción orgiástica. Dos imágenes que son trasunto del ánimo de quien las frecuenta. Al *escoger* estas imágenes y no otras —lo mismo el artista que el crítico— se están poniendo en juego tanto la subjetividad como ciertas huellas culturales. La arbitrariedad no rige tal elección porque no podemos inventar nuestros *horizontes cosmovisivos* ni nuestras preferencias psicológicas. Lo que se pone en juego es cierto conocimiento previo, consciente o no, de carácter etno-simbólico. Lo que sigue, una vez descubiertas las imágenes arquetipales, es poner a trabajar su pertinencia simbólica, inclusive su pregnancia, es decir, su carácter apremiante, el imperio que ejercen sobre la psique. Las imágenes elegidas destapan un doble imaginario: el del crítico y el que yace en la obra. Este encuentro, aunque subjetivo, no carece de sentido, porque conduce a un fondo simbólico común, expresión segura de un mito que se ha interiorizado y hemos podido reconocer.

Según Gilbert Durand, existen tres grandes zonas de explicación de una obra literaria: el tema, que engloba los conceptos sociales y estereotipos en vigor; el estilo, donde convergen aptitudes y medios técnicos; y la simbólica, esto es, las inclinaciones imaginarias del autor.¹³⁸ Sin embargo, habrá que poner énfasis en que se trata de explicar, no de comprender. Es decir, asumidas las bases y el criterio de que el *homo* es *symbolicus*, se abren estas tres zonas de explicación aunque sin proyecto de sentido como anagnórisis ontológica: únicamente se ha puesto a trabajar el poder heurístico del mito pero sin ninguna clase de derivación existencial. Comprender, no obstante, es sentir apelada nuestra singularidad, asumirnos como *esse existens*. Si el hombre es un animal simbólico, entonces sus productos son primeramente

¹³⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 135.

simbólicos, antinómicos. Al tratar de precisar la univocidad del texto literario nos estamos insensibilizando, en función de una explicación que se pretende colectiva, ante su carácter elusivo y alusivo. La crítica literaria, por ello, debe admitir que sólo pone en escena *una* interpretación del sentido figurado, que termina por imponerse. Pretender otra cosa, algo así como *el* significado, ha llegado a ser una enorme presunción.

Asumidos, pues, estos criterios, determinemos entonces qué se necesita para hacer mitocrítica, según Durand, aunque en este trabajo preferimos el modelo del héroe campbelliano.

1. Primero, una relación de temas o motivos redundantes en la obra.
2. En segundo lugar se hace un análisis de personajes y decorados.
3. Luego se dice cuál es la lección del mito des-cubierto.
4. Enseguida se confronta el momento mítico del autor con el del lector.

Se concluye entonces:

- a. Qué tanto esa obra va con su tiempo y sus mitos (sincronicidad).
- b. Cuáles son las obsesiones míticas predominantes (diacronicidad-inmanencia).
- c. Qué diferencias míticas existen entre el autor, su tiempo y su obra en relación con el lector y su tiempo.
- d. Como corolario se llega a saber de qué modo se ha transformado el mito en cuestión.¹³⁹

Por lo que respecta el esquema mitocrítico —con claras improntas estructuralista y antropológicas— sólo resta añadir que el *mitema* es la unidad míticamente significativa más pequeña: un motivo, un tema, una situación dramática,

¹³⁹ Cf. *ibid.*, pp. 343-344.

un decorado mítico, cada uno de los cuales puede ser explícito o latente, esto es, yacer oculto o desplazado según la época o las necesidades de verosimilitud. Pongamos por caso a Saúl, que buscando las asnas perdidas de su padre encontró un reino, así puede pasar con cualquier héroe que se lanza por las piedras de la luna y en el camino lo sorprende un mundo perdido. El paralelismo entre estas dos situaciones es evidente. Si el mitema patente abunda, la imagen se vuelve estereotipada y el sentido se devalúa; si es redundante, el relato sobrecarga su significado y tiende al apólogo o a la parábola. En ambos casos asistimos a un “desgaste” del mito. A través del mitoanálisis, por tanto, se puede observar el resurgimiento de una mitología o su cambio de sentido, podemos también reconocer cuáles son los mitos directores de una época,¹⁴⁰ o los símbolos rectores de una obra. Sin embargo, hemos de decir que este itinerario nos pone más frente a una investigación antropológica que ante una crítica literaria.

Metapoiesis mitocrítica

Gilbert Durand, al defender esta forma de análisis literario, dice que han existido tres tipos de crítica:¹⁴¹ las «antiguas», “que desde el positivismo de Taine al marxismo de Lukács basan la explicación en «la raza, el entorno y el momento»”, la crítica psicológica, psicoanalítica e inclusive el psicoanálisis existencial, “que reduce la explicación a la biografía más o menos aparente del autor”, y por último las «nuevas críticas», en las cuales “la explicación estaría en el mismo texto, en el juego más o menos formal de lo escrito y de sus estructuras (R. Jakobson, A. J. Greimas, etc.)”. Sin embargo, en la mitocrítica, según Durand, caben todas éstas.

¹⁴⁰ Cf. *ibid.*, pp. 346-358.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 341-343.

Estructuras, historia o entorno sociohistórico, al igual que el aparato psíquico, son indisociables y fundamentan el conjunto comprensivo o significativo de la obra de arte y, particularmente, del «relato» literario [...] La «mitocrítica» persigue, pues, el ser mismo de la obra mediante la confrontación del universo mítico que forma el «gusto» o la comprensión del lector con el universo mítico que emerge de la lectura de una obra determinada. Es en esta confluencia entre lo que se lee y el que lee donde se sitúa el centro de gravedad de este método que pretende ser respetuoso de todas las aportaciones de las distintas críticas...¹⁴²

Así vista, esta forma de análisis literario es ecléctica y exige una cultura histórica, psicológica, filosófica y formalista, además de un conocimiento acerca de los mitos, todo lo cual debe permitirnos subsumir las distintas críticas en un nuevo análisis, donde todo pueda ser comprendido por su referencia al mito, que se erige así en la última frontera epistemológica, en el destino de la obra, en el horizonte de comprensión más allá del cual no queda nada: estamos ante la psique en su «antigüedad óntica», es el yo colectivo y metafísico más allá del cual ya no opera ningún sentido y menos todavía significado alguno: sólo los dioses que necesitamos. Pero la metapoética, tal y como la hemos caracterizado, no quiere llegar al arquetipo como última frontera, la más alegre y consoladora, pues es plantear nuevos absolutos, porque después del arquetipo se barrunta una nueva nada con apariencia de sentido; llegar a él es alcanzar un significado, y hasta aquí su poder heurístico. La metapoética quiere usar esta condición simbólica del lenguaje para *ejercer* el poder del mito. Se trata, en todo caso, de una mitología creativa tal y como la caracteriza Joseph Cambell, quien dice:

La mitología creativa [...] no surge, como la teología, de los dictados de la autoridad, sino de las intuiciones, los sentimientos, el pensamiento y la visión del individuo idóneo, fiel a los valores de su experiencia [...] Renovando el propio acto de la experiencia, devuelve a la existencia lo que tiene de aventura, a la vez que destruye y reintegra lo fijo, lo ya conocido, en el fuego creativo del sacrificio de ese algo en constante devenir que no es sino la vida, no como *será* o *deberá ser*, como *era* o como *nunca será*, sino como *es*, en profundidad, desenvolviéndose, *aquí y ahora*, dentro y fuera.¹⁴³

¹⁴² No está de más aclarar que estas nuevas críticas a las que se refiere Durand son las mismas que defiende Roland Barthes como “Nueva crítica” en su libro *Crítica y verdad*, *op. cit.*

¹⁴³ Joseph Cambell, *Las máscaras de dios*, *op. cit.*, p 27.

Hacer metapoética es dejarse seducir, atender el llamado a la aventura para descubrir a dónde empujan las palabras y cómo nos inician en el conocimiento de la alteridad y de nosotros mismos. La metapoética no desecha el azar como parte de un proceso iniciático a lo largo del cual tanto el yo como lo otro resultan transfigurados: tal es su dimensión lúdica. Posee, además, una motivación filosófica seria y consiste en el editado impulso de *saberse*, de *poseerse* a partir de lo otro que me reta a una lucha en la que resultamos descifrados, sólo un poco.

Cuando somos fieles a los valores de nuestra experiencia, cuando seguimos el dictado, no de la autoridad sino de nuestras intuiciones, algo resulta sacrificado, al menos la perfecta y sana adecuación a la entelequia de la cultura. Pero el camino del héroe es también una aventura interior con las propias palabras, aunque nunca resulte totalmente interior pues las palabras conservan siempre un asidero de realidad, porque son —como nos enseñó Bajtín—¹⁴⁴ dialógicas, carecen de neutralidad, son valorativas, conservan una carga axiológica que maniatada, un pasado simbólico que las relanza siempre y hace posible la aventura.

Campbell distingue entre el papel que han cumplido las mitologías tradicionales y el que está reservado a la mitología creativa. Las primeras centran, explican, imponen, confortan, son apremiantes, preceden y controlan la forma de ver el mundo; en tanto que la segunda es expresión individual, “no son santos y sacerdotes sino hombres y mujeres de *este* mundo, cuya primera condición es que tanto sus obras como sus vidas se desenvuelvan a partir de convicciones derivadas de su propia experiencia”¹⁴⁵. Se trata de una experiencia en iluminación, impredecible, sin precedentes, seguida de lo que Campbell llama «fase técnica de la comunicación», en la cual “se puede recurrir al tesoro general, al diccionario, por decirlo así, de la

¹⁴⁴ Cf. Mijail Bajtín, *op. cit.*

¹⁴⁵ Joseph Campbell, *Las máscaras de dios*, *op. cit.*, p. 92.

herencia infinitamente rica de símbolos, imágenes, motivos míticos y hazañas...”¹⁴⁶ El mito se presenta como experiencia singular, como epifanía, y sólo después y de manera secundaria, se comunica. Lo que debemos enfatizar es que se trata de una *experiencia*, lo cual significa que es «real», vivida y por ende comunicable, sólo que constituye una senda intransitada. No se trata de algo que llegue de alguna parte, como un regalo trascendente, sino que ha estado siempre con nosotros, y un objeto ha sido la *ocasión* para descubrirlo y comunicarlo.

Así han surgido los mitos en todas las tradiciones —asumo con Campbell—, de experiencias individuales, lo cual nos pone en situación de invertir el canon sagrado: primero han sido los *mitos seculares* de individuos concretos, cosa perfectamente plausible y demostrable aunque oscurecida por autoritarismos, ya sean religiosos o profanos. Por ejemplo, cada uno de nosotros, un buen día nos admitimos bachelardianos o kierkegaardianos, esto es, seguidores de individuos concretos cuya filosofía nos resulta reveladora; desde nuestra perspectiva a posteriori, esta forma de asentir con su pensamiento y la consecuente defensa que hacemos de él hablan de la necesidad de vindicarlos como héroes ideológicos, por más que hayamos sido precedidos en esta apreciación y seremos confirmados por otros que vendrán. Esto mismo ha sucedido con los grandes hombres, pequeños cuando empezaron. La verdad, por tanto, es oscura cuando está demasiado cerca. Sin embargo, cuando a esos individuos y sus verdades se convierten en vehículos autorizados, explica Campbell, se les atribuye un origen divino y con frecuencia sus predicados son impuestos bajo pena de muerte.¹⁴⁷ Pensemos, por ejemplo, en Epicuro, a quien en vida se le rindieron honores casi divinos y su doctrina se seguía a pie juntillas; pensemos también en Cristo o en los marxismos autoritarios.

Por esto, la crítica metapoética no deja de ser cautelosa y admite que ha sido precedida por la experiencia de muchos individuos más o menos heroicos, más o

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 91.

menos autorizados, lo cual no significa que reprimamos la eflorescencia ni las digresiones que surgen sobre la marcha de las palabras. Se trata de defender ese derecho arquetípico a no tener la autoridad, pero también a no actuar bajo su férula u ortodoxia. En toda metapoética existe una heterodoxia resultado, para los que “saben”, de cierta ingenuidad que no respeta “el estado de la cuestión”; también está dotada de la insensatez suficiente para intuir como camino irrenunciable el propio, apolíneo-dionisiaco, de Heuris y Poiesis.

Existe un tránsito necesario entre la aventura individual y la autorización que no sólo se da en el nivel de las culturas, se da también a nivel de sujetos particulares. Se reza por ahí que nadie experimenta en cabeza ajena. En la vida, todos nos vamos iniciando a golpe y porrazo, y por eso llegamos a considerar que nuestro saber puede y debe servir de guía para los no iniciados, con la conmisera intenció de evitarles penas inútiles. Y así, cada adulto se arroga el derecho de aconsejar e imponer su criterio a los nuevos aventureros, convencido de que le asiste la razón, pues ya vivió, la vida le ha enseñado cosas. Pero quienes vienen detrás de él quieren experimentar por sí mismos, para que después puedan, con alguna autoridad ganada a costa de muchos sufrimientos, socavar las osadías de sus menores que pujan detrás de ellos. Espiral eterna. El auténtico héroe, visto desde esta perspectiva, es el que abre brecha y desaparece a tiempo, antes de que el miedo que vendrá, el temor que lo apaciguará termine por volverlo igual a los demás. Pero no deja de ser ésta una forma de excusar la ontológica falta de tino para reconocer la verdad. Además, que el héroe tenga mil caras¹⁴⁸ es un dejo implícito de que cada uno es héroe de su propio destino, y la mayor parte de las veces resulta cierto. Quizás por ello, por este narcisismo *alethéico*¹⁴⁹, es que la verdad es algo lejano, oscuro, aunque siempre inminente. En la vida pública, un individuo nunca la tiene a menos que venga revestida con cierta autoridad. En esta lógica, es obvio que uno de los primeros requisitos para que una verdad producto de

¹⁴⁸ Véase Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, *op.cit.*

¹⁴⁹ Véase *supra*, n. 55.

la experiencia individual deje de ser opaca, es que el individuo que la defiende lo haga heroicamente. El heroísmo resulta así el mejor antídoto contra el autoritarismo. O si se prefiere, la ingenuidad incita a la osadía.

Por supuesto —dice Joseph Campbell— aquellos que todavía se las pueden ingeniar para vivir en el seno de alguna mitología tradicional siguen disfrutando de protección contra los peligros de una vida individual y, para muchos, la posibilidad de adherirse así a fórmulas establecidas es un derecho de nacimiento que hacen bien en disfrutar, porque aportará significado y nobleza a sus vidas carentes de aventura, desde el nacimiento hasta el matrimonio y sus deberes, la disminución gradual de facultades, hasta el paso tranquilo por la última puerta [...] Una vez fuera de esas murallas, en la noche del bosque inexplorado, donde el terrible viento de Dios sopla directamente sobre el espíritu inerme, inquisitivo, la confusión de caminos puede conducir a la locura. Pero también puede conducir, en palabras de uno de los grandes poetas medievales, a “todas aquellas cosas de las que están hechos el cielo y la tierra”.¹⁵⁰

La palabra metapoética es la palabra inerme, que borda el engaño y la locura y que corre el peligro de encontrar alguna razón para las cosas, y descubrir también algún valor inesperado, como le sucedió a Gilgamesh, que se vio arrancado de su despotismo tras vivir aquella aventura legendaria que lo condujo, a través del inframundo y después de perder, frente a la serpiente, la flor de la eterna juventud, hasta la desconsolada certeza del amigo ido, Enkidú. Había descubierto el valor de la amistad...

¹⁵⁰ Campbell, *Las máscaras de Dios*, op. cit., p. 61.

Esquema heroico y comprensión existencial

*Aunque parezca paradójico,
la función del héroe es profundamente social,
pero el héroe mismo rara vez lo es.*

Fernando Savater

Joseph Campbell, siguiendo al profesor Arnold J. Toynbee y su idea de que para alcanzar la más alta dimensión espiritual debe haber una «separación» y una «transfiguración», establece que la primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo hacia las zonas causales de la psique, que es donde residen las verdaderas dificultades, a fin de aclararlas y llegar a las «imágenes arquetípicas». La segunda tarea es volver transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido acerca de la renovación de la vida.¹⁵¹ *Retiro y transfiguración* son los dos momentos del triunfo sobre las limitaciones personales, la exaltación del espíritu o de la naturaleza espiritual de la aventura. La metapoiesis, anticipémoslo, es también una aventura...

Campbell llama «unidad nuclear del monomito» a este esquema heroico, que él divide en tres momentos: separación-iniciación-retorno. Es la misma fórmula de los rituales de iniciación pero magnificada. “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; [...] regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos.”¹⁵²

Desde la perspectiva existencial, también el camino de la vida resulta así: tarde o temprano nos vemos empujados a compartir los dones recibidos a lo largo de ella. La iniciación funda nuestra responsabilidad y establece los deberes. La aventura se completa cuando regresamos, transfigurados, al sistema de la eticidad —del que en realidad nunca salimos— para cubrir nuestras deudas por la socialización y la cultura

¹⁵¹ Cf. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, op. cit., pp. 23-26.

¹⁵² *Ibid.*, p. 35.

recibidas. Se trata, en todo tiempo y lugar, de “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido”¹⁵³. Es decir, el saber que nos entrega la experiencia trae consigo el apaciguamiento, o la redención, según el orden de nuestras intemperancias. El sentido se transforma en algo que se alcanza tras deambular por la vida, como consecuencia de ese conocimiento logrado con dificultad y del cual, una vez apuradas nuestras liviandades, brota la sustancia simple de las cosas y nuestras consternaciones admiten un fondo de aplacamiento. El sentido es paralelo a la dilapidación de fuerzas, como si el espíritu necesitara extenuarse para conformarse con menos, con lo que tuvo desde un principio pero no podía reconocer: el tapanco de las muñecas, la ruta hacia la escuela, los amores perdidos, el juego de canicas. Tal es la condición trágica que se barrunta detrás de nuestros gestos: descubrimos el valor de las cosas cuando ya poco podemos disfrutarlas, pues para hacerlo “con sentido” primero ha sido necesario derrochar las energías que nos ponían frenéticos delante del mundo y obnubilaban *la* visión correcta. El sentido, y el sentimiento trágico que dilata, son inversamente proporcionales a la inocencia perdida, inocencia que tarde o temprano se transformará en nuestra mejor añoranza, en sedimento de la melancolía, para que un día, por fin, se convierta, como *ahora*, en anagnórisis triste.

El sentido busca *comprender* todo el proceso que nos hace llegar a ser lo que somos, pero precisamente por aspirar a tanto, fracasa y permite que el alma afiance esa lasitud ontológica que la vida le construyó pacientemente. Creemos comprenderlo todo, suponemos que todo está bien, y un día llega la reconciliación con las cosas, y la llamamos sabiduría, pero un fondo de incredulidad nos dice, inconfesadamente, que todo ha sido una preparación para la muerte, y la energética que nos mantuvo en la aventura alcanza su más grande epifanía: brota la sustancia trágica del destino y hace de nuestros esfuerzos, impulsos llenos de gracia e

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 39-40.

ingenuidad, y entonces el círculo se cierra como una gran tragicomedia. El sentido no ha podido destaparse de otra manera. Entonces, todo parece estar bien.

¿Qué clase de percepción es ésta de que todo está bien? Si es una conclusión producto de nuestra experiencia trágica, entonces hemos asumido nuestra irrisoriedad, lo mucho que somos con ser lo que somos, lo poco que tenemos reservado en el orden del cosmos. Todo está bien porque *está*, y hay que aceptarlo estoicamente, pues un saber acerca del mundo nos dice que podría estar peor. Hemos logrado salir de nuestras mutilaciones para captar el acomodamiento de las cosas las unas a las otras, en una puja que nos rebasa e ignora. Qué hermosa percepción, todo está bien, que llega de retache, una vez que se han transpuesto los apremios y la voluntad se ha desinflado. Todo está bien, aunque un fondo de amargura sobreviva impertérrita y nos ponga una mueca detrás de la sonrisa.

Estadios en la jornada mitológica

El héroe del monomito, en la caracterización campbelliana, posee particularidades extraordinarias —que muy probablemente nosotros no tengamos— por las que suele ser honrado o despreciado. Él o el mundo sufren una deficiencia simbólica que debe curarse para restablecer el orden perdido. Ya sea con un triunfo doméstico y microscópico o histórico-mundial, el héroe tiene que cumplir una jornada. La hazaña puede ser física o moral, pero a partir de ella la vida volverá a fluir con nuevas razones.

El primer estadio de la jornada mitológica es *la llamada de la aventura*. El destino llama o empuja al héroe hacia lo desconocido, introduce una crisis en el fluir cotidiano por medio de un heraldo o mensajero: una serpiente, el bosque oscuro, Mefistófeles... Muy pronto, en su jornada, aparece la figura protectora que proporciona amuletos contra el dragón que debe aniquilar. Al avanzar se encuentra con “el guardián del umbral” que personifica la frontera entre la esfera presente y el

horizonte vital: de un lado las creencias populares, la aldea protectora, la conciencia, la moralidad, el súper ego; del otro, el inconsciente inexplorado. El héroe es tragado por lo desconocido, está en “el vientre de la ballena”. De muchas formas ha dejado de existir.

La segunda fase de la aventura es *la iniciación*, etapa favorita de la gesta mítica que comienza con “el camino de las pruebas”. En nuestra época, donde la herencia mitológica y religiosa no constituye ninguna experiencia ni guía real, el individuo debe enfrentar solo sus demonios, asimilar su puesto en el cosmos haciendo a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida para someterse a lo intolerable, y aunque hay triunfos y éxtasis pasajeros, el camino es largo y con frecuencia desconsolador. Al final, cuando han sido vencidos todos los ogros, se produce “el encuentro con la diosa” o matrimonio místico o hierogamia: el alma triunfante se reencuentra con el mundo, ya sea porque conquista el don del amor o cae, como Edipo y Hamlet, en su tentación, o bien porque aprende a valorar la vida como “estuche de la eternidad” o, finalmente, porque se reconcilia con el padre carnal o espiritual y se acepta como el adulto que debe jugar un rol en la vida.¹⁵⁴

Reconocer el esquema ubicuo de la aventura heroica permite enfrentarnos a los ogros que impiden conquistar nuestros ideales, ogros que no necesariamente son personas o cosas, también puede ser el mundo interior. De lo que se trata es de solucionar la falta de concomitancia entre lo que creíamos que la vida era y lo que en realidad es. “Generalmente —reflexiona Campbell— nos rehusamos a admitir dentro de nosotros o dentro de nuestros amigos la plenitud de esa fiebre incitante, protegida en sí misma, maloliente, carnívora y lasciva que es la verdadera naturaleza de la célula orgánica. Más bien tendemos a perfumar, a blanquear y a reinterpretar imaginando mientras tanto que todas las moscas en el ungüento y todos los pelos en la sopa son los errores de algún otro ser, bien desagradable.”¹⁵⁵

¹⁵⁴ Cf. *ibid.*, primera parte, capítulos I y II.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 115.

Por eso, la pregunta que debemos hacernos es: ¿por qué este afán? ¿Por qué no admitimos esta fiebre carnívora e incitante que fluye en nuestras venas y empezamos a mirar el espectáculo que somos, con nuestros flatos y delirios, con nuestros hervores y decencias por donde el espíritu y la carne se afianzan, *son?* ¿Qué poder tiene la sustancia dulce de nuestros anhelos, qué poder engañoso que no permite reconocer la vida como es, amarga y lánguida, larga y terrorífica? Es una visión intolerable donde se desnuda nuestra condición. Preferible pensar que el infierno son los otros —*l'enfer, c'est les autres*, decía Sartre— a fin de proteger un poco la pureza presentida del alma y sobrellevar esta inercia corporal. La verdad consiste en aceptar esta doble condición, la realidad tal como es y como desearíamos que fuera, pero de inmediato nos alcanza una lucidez desencantada: somos una cosa y nos consumimos representando otra.

Vencidos los terrores de la ignorancia, al final de la iniciación, la conciencia se libera del temor por medio del heroísmo y se alcanza la “apoteosis” de la aventura. El héroe se percata de que la distinción entre eternidad y tiempo es sólo aparente, dos aspectos de la experiencia andrógina total, Yang y Yin, superación de la *caída* primigenia, del bien y el mal; la sabiduría llega y son trascendidas las diferencias tribales. Llegamos a ser más de lo que éramos, o mejor dicho, el héroe es aquello que se ha venido a encontrar. El deseo —madurado con lentitud—, la hostilidad, el engaño pierden su imperio sobre nosotros; se aceptan los temores y las diferencias como algo real aunque engañoso. La mente “sabe que no es lo que había pensado”, y un reposo consigue aliviar al ego, anteriormente afirmativo y autodefensivo. Con la certeza de que todo es *uno* llega la compasión, los contrarios se reconcilian. Estamos al final de la aventura iniciática, cuando el héroe se ha encontrado y alcanza “la gracia última” de lo imperecedero: la iluminación del santo o del sabio, el reconocimiento de la eternidad que amplía la mente.¹⁵⁶ Es decir, el cosmos reencontrado en nosotros se manifiesta como expansión, como movimiento que ha

¹⁵⁶ Cf. *ibid.*, primera parte, capítulo II.

conducido hacia nosotros mismos, al héroe que buscábamos ontológicamente. Ya estamos preparados para *el regreso*, última fase de la aventura. El héroe iniciado tiene que compartir sus dones para que el mundo que dejó desamparado se renueve, sea rescatado. El elegido, por tanto, tiene que volver a entrar en contacto con el mundo de todos los días —donde los seres humanos imaginan ser completos— y soportar incredulidades y resentimientos. La dificultad consistirá en enseñar lo que otros no saben ver porque se los impiden las pasiones, y el héroe no tiene nada que demuestre su experiencia como no sean sus largas barbas.¹⁵⁷

La plenitud de una soledad, el esplendor de una apertura

*No hay iniciación más que a la nada
y al ridículo de estar vivo.*
Cioran

Una mitología, explica Campbell, no está completa si no cumple cuatro funciones. La primera es propiamente religiosa y consiste “en despertar y mantener en el individuo una experiencia de temor, humildad y respeto en reconocimiento a ese misterio último, que trasciende los nombres y las formas”. La segunda función es proporcionar una imagen del mundo, que hoy está reservada no a los textos religiosos arcaicos sino a la ciencia y, como aquéllos, ésta también languidece. La tercera es “la legitimación y el mantenimiento de un orden establecido”, que hoy cumple a la perfección la

¹⁵⁷ Cf. *ibid.*, primera parte, capítulo III. La jornada del héroe según Joseph Campbell es la siguiente: *I. La partida*: llamado a la aventura, el heraldo o mensajero, negativa al llamado, encuentro con la figura protectora, el guardián del umbral, el vientre de la ballena. *II. La iniciación*: el camino de las pruebas (con pequeños triunfos), el encuentro con la diosa (la mujer como destino), la mujer como tentación (se busca un destino más espiritual), reconciliación con el padre (llegar a ser adulto), apoteosis (encuentro con lo uno, el héroe es lo que llega a ser), la gracia última (el vacío conquistado). *III. El regreso*: negativa al regreso, la huida mágica, el rescate del mundo exterior, el cruce del umbral del regreso, posesión de los dos mundos, libertad para vivir.

ideología burguesa. Finalmente, la cuarta función es psicológica y consiste en “centrar y armonizar al individuo” en el macro, meso y microcosmos, es decir, con el universo, su cultura y consigo mismo.¹⁵⁸

Temor, humildad, respeto, explicación, legitimación de un orden y armonización, todos son términos que tiene que ver con el *sentimiento mítico* que, si bien de manera profana, aún conservamos. Nos hemos quedado sin dioses pero nuestros terrores no han desaparecido.

La función del mito como forma simbólica, como recipiente formal, es agrupar lo disperso, exponer la conexión entre las cosas que la gente hace, lo repetido —pero no vacíos— que son nuestros actos. Se trata de mostrar lo que hay de eterno en lo contingente, que, bien visto, puede ser reconciliador o destructivo: lo primero porque es bueno saber que no estamos solos, que nuestra aventura no es in-inteligible y una traza de eternidad mora en cada uno; lo segundo porque destruye las apetencias de gloria a partir de una anhelada distinción que no existe realmente y le quita a nuestras acciones su novedad y funda el escepticismo.

Hoy, tras el descubrimiento del inconsciente, es decir, de la pluralidad del yo, y el surgimiento de las filosofías existencialistas, con la revaloración del poder explicativo del mito y su paralela deflación religiosa, se asume que la búsqueda de nosotros mismos sólo puede estar motivada individualmente. Nos hemos quedado sin pantomima espiritual que dirija nuestras hazañas, sin valedores divinos que maten nuestras angustias, sin entidad social cohesiva. Ya no más misión heroica paradigmática: el vellocino de oro, la flor de la eterna juventud, el minotauro vencido, el fuego saqueado, todo mora en una psique sombría y la aventura consiste en consentirla, en llegar a ser uno mismo.

Sabemos, por tanto, dónde buscar al héroe, aunque ignoramos el dato definitivo que nos haga *sentir* nosotros-mismos. La necesidad mitológica permanece

¹⁵⁸ *Las máscaras de Dios, op. cit.*, pp. 673-689.

y, no obstante, resulta siempre diferida, como si nuestra indigencia de sentido únicamente hubiese encontrado su coartada moderna.

¿De dónde esta obstinación por ser *uno-mismo*? ¿Es que no lo somos ya? Cuando no son los sueños como resabios de la noche cósmica, es la seguridad de participar panteísticamente en las cosas o la suposición de que la visión pura — noética— del ser habrá de afianzarnos en la verdad que esperamos aunque no podamos soportarla. Otras veces es la entelequia, la universal adecuación de todo con su también universal ignorancia. Lo *uno*, lo *múltiple*, la personalidad, el triunfo social, la búsqueda de sí mismo, resultan tan solo algunas de las caras que inventa nuestra soledad. Desde la perspectiva mitológica la vida continúa siendo un proceso de iniciación: todos somos héroes de nuestro propio destino y el papel de los dragones enemigos lo juegan *alter* individuos, sujetos cuya misión neurótica es existir para estorbar: el infierno son los otros, sigue diciendo Sartre.

Hoy, el punto exacto donde nacen los mitos y sus correspondientes rituales no tiene ya una localización exterior. No existe más ese sitio concreto donde los dioses fijen su mirada o en el cual vivan las autoridades coercitivas, Roma o la Meca. El mito se presenta como una experiencia en profundidad, como un extrañamiento o conducta singular. Sólo después y de manera secundaria intenta comunicarse, sobre todo a través del arte. Sin embargo, lo que debemos enfatizar es que se trata de una *experiencia* real, vivida y por ende imperiosa, su figura continúa siendo el camino intransitado, al menos eso deseamos creer, sentir que somos diferentes: por nuestra manera de vestir, por el tatuaje en el cóccix, porque leemos a Kierkegaard, porque aspiramos a la metapoiesis... Ahora el misterio no es algo que llegue de alguna parte sino que está en nosotros y un objeto o suceso fantástico —digamos, una obra literaria—se convierten en la ocasión para la epifanía personal, como producto del cual reconoceremos nuestras aptitudes, o al menos la humilde misión que el destino nos ha reservado para *llegar a ser* nosotros mismos.

Lo cierto es que somos un ser repetido en sus aspiraciones. Nos hace iguales *sentirnos* diferentes, esto es, el engaño de nuestra singularidad resulta, paradójicamente, el gesto unívoco, la democracia ontológica. Está incoado en cada quien el anhelo por la diferencia, pero ello constituye precisamente nuestra conformidad. Al verme, intuyo el espectáculo inaccesible de un mundo intruso, esa plétora de inmanencias repetidas, semejantes a mí sin yo reconocerlo. No venimos al mundo a cumplir cada uno una función incomparable sino a repetir el gesto primordial que es, además, ignorarnos como gesto. Una eterna soledad consume nuestras intemperancias y no nos damos cuenta. Vamos por el mundo y por las cosas como si estuvieran hechas para nosotros o nosotros para ellas, exclusivamente, pero al final no pasa nada, desfallecemos sin haber conquistado nuestra cortejada singularidad; simplemente repetimos el inmortal aspaviento que es la vida, la mueca triste por donde el ser que distingo en mí robustece su soledad, o en el mejor de los casos su singularidad.

Lo cierto también es que hay una certeza que se impone: existe un final inexorable para la vida tal y como es vivida. Cualquier explicación es analgésica. El gran estigma es la nulidad última de la aventura, aunque la duda sobre nuestra trascendencia nos acompañará hasta el final, secreta, paciente, convencida de que todos los dragones inventados fueron necesarios para vivir. La esperanza, la ilusión, el confort, la religión, la ciencia son concesiones de este estigma. Cuando lo asumimos sin afectaciones, un poder extravagante, una pujanza rebelde nos mueve a ponerle palabras a nuestro desencanto. Y aun esto sigue siendo una concesión, otra manera de *llegar a ser*, quizás menos sometida a la cultura pero de cualquier modo señalada por la duda y por la sospecha del final obscuro que nos espera, donde ha de reventar el pudor que nos mantuvo juntos.

Lo único que nos queda es la desesperanza y la compasión, pero no sólo como la pensaba Schopenhauer: esa experiencia desinteresada donde percibimos, como una luminosidad, que todos somos *uno* aunque los sentidos nos hagan creer lo contrario;

la compasión también como la certeza de la nada del otro —que también es mi nada—, y lo largo que todavía es el camino, únicamente para que al final alcancemos, cada quien por su lado, la plenitud de una soledad, el esplendor de una apertura.

¿Qué consuelo nos deja saber que la individuación es una mera apariencia si tenemos que bregar con ella todos los años? ¿Es necesario ser héroe para liquidar nuestra singularidad y poder ver las cosas en su monotonía? La vida ha resultado la gran añagaza metafísica, pues al final nos puso a todos en el mismo sitio, del que nunca en realidad partiremos. Y no obstante, habrá que insistir: ¿qué consuelo tengo ahora que todavía me *siento* individuo?

La desesperanza abre el camino a la liberación. ¿De qué buscamos liberarnos? De todos los mitos de socialidad e individuación con que crecemos, del engaño de lo uno, de la paranoia de lo múltiple, de las propias expectativas porque generan una energética que tiraniza. La desesperanza nos libera de este impulso de locos, revoca ese topos adulator que desde el porvenir promueve la intransigencia del mundo.

El regreso

El héroe, a pesar de todo, desea continuar. Lo que sigue es practicar, con distintos matices, la crítica literaria simbólica. Traspuesto el umbral de la teoría y hallado el camino de la metapoética, se vislumbra el itinerario final con unos cuantos dragones literarios. Emerger del vientre de la ballena para entregar los dones recibidos es la última misión de esta aventura con las palabras. Ciertas obras literarias, convocadas como ruta de regreso, concitan una vez más temas que han aparecido aquí y allá en las dos primeras partes de este trabajo, cuando no se vislumbraba aún la salida.

Así llegamos a la tercera parte de este trabajo: el retorno. El placer y el goce, el interdicto y la trasgresión, son las obsesiones metafísicas que tutelan el primer ensayo, nombrado “Sacro amor, profano amor”. Lo primero que hacemos es mirar

una obra literaria a partir del esquema del héroe. Enseguida intentamos la metapoética propiamente dicha analizando la misma obra a partir de dos categorías: pornografía y erotismo en la literatura. Para ello resulta necesario hacer algunas consideraciones estético-éticas que nos permitan asociar lo pornográfico literario a una pérdida de lo simbólico, es decir, a una pérdida de la ritualidad que va ligada al erotismo y, por tanto, a la literatura erótica. Sostenemos que tramar narrativamente es un acto ritual que consiste en seducir, en posponer el encuentro definitivo, volverlo necesario. Se trata de conquistar y exaltar el deseo del otro a través de la palabra. Ya entrados en materia, practicamos la gastrosfia: buscamos un saber y deglutimos una novela guiados por dos sabios de largas barbas: Georges Bataille y Jean Baudrillard. Nuevamente descubrimos al héroe, al héroe-Narciso, ombligo del mundo, ahora en su parapeto místico, en su condición andrógina, en sus arrebatos lésbico amorosos, practicando un pragmatismo ontológico que le permite, a pesar de su iconoclasmo extremo, continuar vivo.

El tiempo, el mito y la trama aparecen como centro de reflexión en el segundo ensayo, titulado “En Salamina ya no pasa el tiempo”, en el cual asumo que la mejor manera de comprender nuestra condición temporal aporética es a través de un acto narrativo. Somos instante, somos duración y memoria, pero cuál de estas tres certezas mora en nosotros como sentimiento existencial. La oposición entre literatura y vida nos permite practicar una hermenéutica ontológica, porque nos planteamos el problema de la verdad y la verosimilitud en un texto de ficción y la relación que guarda este asunto con la verdad histórica y personal. Porque a través de la interpretación buscamos el ser en su intimidad, en su temporalidad. Porque al preguntarnos por el destino descubrimos la necesidad del azar y barruntamos el ser que somos o buscamos, sólo para descubrir, casi sin quererlo, al héroe que llevamos dentro, y entonces todo cobra *sentido*... Las figuras protectoras en este primer tranco hacia la salida resultan Aristóteles, San Agustín y, sobre todo, Paul Ricoeur.

En el tercer y último ensayo aplicamos la poética de los elementos de Gaston Bachelard, agua-aire, a novelas líricas de dos Contemporáneos: Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen. En este caso es el propio Bachelard quien cobija la aventura con su teoría sobre los ensueños de la voluntad y la imaginación material. Lo que hacemos es discernir el temperamento poético de estos dos escritores a partir de los simbolismos más apremiantes en sus respectivas novelas. Se trata de un ensayo en fuga, que reproduce la complexión quebradiza de las obras analizadas.

Y al fin llegamos al umbral de salida, a la conclusión, donde se descubren dos leyendas que dicen: *epitafio* y *posdata*...

R E T O R N O

Ya estamos preparados para el regreso, última fase de la aventura. El héroe iniciado tiene que compartir sus dones para que el mundo que dejó desamparado se renueve, sea rescatado. El elegido, por tanto, tiene que volver a entrar en contacto con el mundo de todos los días y soportar incredulidades y resentimientos. La dificultad consistirá en enseñar lo que otros no saben ver porque se los impiden las pasiones, y el héroe no tiene nada que demuestre su experiencia como no sean sus largas barbas.

Joseph Campbell

TERCERA PARTE: *PRÁCTICA*

CAPÍTULO PRIMERO
Sacro amor, profano amor

La segunda persona

La novela *Apariciones*, de Margo Glantz¹⁵⁹, cuenta la historia de una escritora y sus intentos por escribir un relato erótico. Mientras va concibiéndolo, a la manera de *El libro vacío* de Josefina Vicens¹⁶⁰, y cobran forma sus personajes, confiesa su propia aventura sexual con un amante perverso. En apariencia se trata de dos historias sin conexión alguna, una contemporánea, otra ubicada en el siglo XVII; la primera escrita en redondas, la segunda en cursivas. En la contemporánea se relatan los encuentros sexuales de una mujer con un hombre que la somete a sus fantasías sicalípticas al tiempo que son observados de manera solapada por la hija, primero niña y luego adolescente, de la protagonista. La del siglo XVII narra la paulatina elevación espiritual de una monja en su intento por desposarse con Cristo; la ayuda en su cometido una hermana que le inflige amorosos castigos. Esto hace que tenga sentido lo que se escribe en la cuarta de forros: *Apariciones* “configura el espacio narrativo de una íntima e imposible contradicción: la cercanía ineludible entre carne y espíritu [...] Este libro es, además, la lectura de una tatuaje, las marcas y cicatrices que el amor inscribe sobre los cuerpos, tanto de los pecadores como de los santos”. Sugieren así un tipo de lectura que consiste en ver las inscripciones del amor sobre los cuerpos. A través de dos historias, una mundana y la otra conventual, debemos estar al tanto de la ineludible convivencia entre la carne y el espíritu, es decir, se trata finalmente de las dos caras del amor. Sin embargo, como veremos, esta lectura resulta la más complaciente. Lo que se pone en realidad en escena es el acto mismo de escribir, de

¹⁵⁹ Margo Glantz, *Apariciones*, op. cit.

¹⁶⁰ Josefina Vicens, *El libro vacío*, México, SEP-FCE, 1986. (Lecturas Mexicanas, 42)

configurar una novela erótica. La principal aventura es escritural y los obstáculos son todos aquellos que conspiran contra la urgencia de alcanzar el objeto preciado.¹⁶¹

Esta obra de Margo Glantz presenta algunas similitudes tópicas con *El libro vacío*, de Josefina Vicens. Con ambas tenemos que preguntarnos por qué escribir si no se puede, si no hay un argumento a desarrollar, una trama que descubrir, un hilo épico que reconocer. Se escribe, según José García —personaje principal de Vicens—, porque no se tolera la sencillez, porque se es enemigo de uno mismo. ¿Cómo hacerlo? Con la mano temblorosa, sin sustentar la historia en los andamios del argumento, sino en la emoción sencilla, que se descubre sin buscarla. Pero la emoción no llega y el escritor sale a su encuentro, pues siente la imperiosa necesidad de urdir un relato. En esto radica la extravagancia: en la sencillez lograda por medio del esfuerzo deliberado. *Festina lente*, dice un adagio antiguo: apresúrate despacio. Y esta extravagancia se cumple al llenar las hojas de un libro que en su vaciedad temática alcanza el estado de lleno. Es la paradoja la que ha posibilitado alcanzarse como escritor. Es como establecer un juego dialéctico entre el ser y la nada y el resultado fuera una nada menos vacía.

Ahora el libro vacío, la hoja en blanco, el cursor parpadeante en la pantalla ponen a la escritora-personaje frente a sus *apariciones*. Cualquier asunto resulta un buen expediente para la fabulación, para imaginar situaciones eróticas. Por ejemplo, hacer el amor a fin sentir en la carne nerviosa el temblor del éxtasis y poder contarlo con vivacidad, como rapto místico; u observar a perros copulando y narrar el espanto que la tripa colgante y enrojecida del animal debe causar en la mirada de una monja subyugada por el amor de Cristo; o imaginar que su propia hija la descubre con las

¹⁶¹ Mónica Mansour habla de una novela de superposiciones, como un juego de espejos donde las historias se remiten unas a las otras. Escribe: “Otro aspecto interesantísimo de esta novela es el personaje de la escritora que narra la historia de las monjas hasta su unión con Cristo, la historia de la madre con el amante hasta su separación y la historia de la niña hasta que se vuelve adolescente . La escritora frente a su teclado no sólo experimenta en carne propia la intensidad y las sensaciones de cada una de sus personajes femeninas, sino que apunta varias reflexiones sobre el mismo acto de la escritura.” Mónica Mansour, “Margo Glantz, *Apariciones*”, disponible en <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/margog553.pdf> [con acceso el 3 de julio de 2014].

grupos al aire, entregada masoquistamente a su amante castigador...

Sin embargo, en *Apariciones* lo más importante no es que se cuenten dos historias, aunque así parezca, tampoco se trata de la supuesta convivencia entre la carne y el espíritu, sino de las visiones que una mujer suscita desde la realidad a fin de convertirse en novelista, o al menos para alcanzarse como escritora. En la vida real está enloquecida por el sexo e inventa una historia acerca de otra mujer que está enloquecida por el mundo, al cual se propone renunciar por amor a Cristo. Toma apuntes sobre su personaje conventual mientras ensaya sexualmente con su amante, investigaciones que le sirven para *pinturar* a su heroína, para conferirle verosimilitud y acercarla a lo que Georges Bataille dijo de Santa Teresa: que su rapto extático representaba en realidad un orgasmo común, de tal modo que lo sagrado y lo profano no son sino las dos caras de una misma realidad, como pretenden serlo estas dos historias. Los encuentros sexuales de la escritora constituyen experimentos a los que ella misma se somete para que su acto escritural avance. El paralelismo se formula entre el sexo y el mundo, entre la escritura y la espiritualidad.¹⁶²

Para seguir con más correspondencias recordemos otra vez a Josefina Vicens. La primera recomendación que se hace a sí mismo José García, escritor fracasado, es: “*No hablar en primera persona*. Eso arrastra inevitablemente al relato de cosas particulares, reducidas al tamaño exacto de la casa familiar, de los parientes cercanos, del barrio, del vecino.”¹⁶³ Un yo hablando de sí mismo recomendando no hacerlo. Paradójico. Juego de espejos donde nunca terminamos de encontrar imágenes unívocas, aunque sí una concepción existencial: la vida como un vacío, como una nada, y el intento de atrapar la existencia por medio de la escritura.¹⁶⁴ En el caso de la novela de Margo Glantz, no es un consigna existencial lo que descubrimos sino la intención de configurar una novela

¹⁶² Tipográficamente también está diferenciado: la historia mundana está en redondas y la conventual está en cursivas.

¹⁶³ Josefina Vicens, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁴ Recordemos que la novela de Josefina Vicens se publicó por primera vez en 1958, en el apogeo de las filosofías existencialistas.

erótica a modo de *opera aperta* —según concepto de Umberto Eco¹⁶⁵— donde cada quien puede concluir lo que desee, hasta el cuartaforrista de la casa editorial, y no porque el mundo en sí mismo esté abierto a una deriva hermenéutica, sino porque la segunda persona narrativa escogida por la autora no nos permite asir al personaje que cuenta ambas historias: no sabemos quién habla y por qué lo hace ocultándose, pero hacemos deducciones en función de la necesidad que tiene de escribir una novela cuyo personaje sea una monja exaltada.¹⁶⁶ Para ello escribe un diario —también en segunda persona— donde confiesa sus propios encuentros sexuales a modo de investigación para ese otro lance, el místico, donde dos hermanas monásticas terminarán rotulando una historia de amor lésbico, de ahí la aparente dicotomía entre la carne y el espíritu, entre la renuncia al cuerpo o su exacto disfrute.

La siguiente recomendación de José García es novelar sin seguir un orden cronológico, y además diluir el tema, desvanecerlo con palabras, no recargar las descripciones, como si en asir con precisión los rasgos de nuestros personajes nos fuera la vida. A ellos, la realidad misma los pintipara. ¿Por qué dejarse victimar entonces por el imperativo de la originalidad y el detalle si va en detrimento de la sencillez, la cual debe ser una consigna? Sin embargo, cuando el personaje de Josefina Vicens escribe su *borrador de novela* sigue un orden cronológico y el tema brilla por su ausencia, lo cual, desde luego, constituye un artificio. El tema nos acomete desde el momento en que hay alguien escribiendo sobre cómo y qué escribir. Se produce un juego entre un libro vacío que se llena, con el absurdo de que no hay con qué llenarlo. Algo similar sucede en *Apariciones*: la que escribe no tiene claro hacia dónde va su historia, sólo sabe que su personaje debe ser una monja, a la que a veces llama Lugarda Aldana Soto de Villarroel y otras Juana de Soto y Guzmán. Las

¹⁶⁵ Umberto Eco, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970.

¹⁶⁶ Escribe Nora Pasternac: “La escritora se dirige a sí misma (aparentemente, pues nunca estamos completamente seguros de que no sea alguien diferente el que conversa con ella) en segunda persona: ‘Lo ves acercarse. Te pones en cuatro patas. Te mira, se desviste y lentamente te monta’.” (p. 18) Nora Pasternac, “El caso Margo Glantz. Apariciones”, disponible en <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/margog553.pdf> [con acceso el 3 de julio de 2014].

apariciones no son sino el vacío que se convierte en hecho narrativo, una forma de invocación, no desde la vida común y corriente —como es el caso del personaje de Vicens— sino desde la vida imaginada o fantaseada, para que nos entregue su narratividad, para que le permita a la personaje-escritora alcanzarse como tal y, de paso, a Margo Glantz conseguir una novela erótica. No son, por tanto, dos historias, una profana y otra sagrada, aunque esta sea la primera lectura; tampoco es la contraposición entre la carne y el espíritu, como rápidamente lo sugiere el cuartaforrista y la misma crítica.¹⁶⁷ Se trata, sobre todo, de una confesión: de la imposibilidad narrativa y la necesidad de escribir a toda costa.

La novela de Josefina Vicens resulta un juego dialéctico entre lo que pudo haber sido (la novela que José García no escribió), lo que casi es (pues ya existe como borrador) y lo que está siendo (pues la tenemos en las manos). Hay un libro vacío que es lo que niega ser o aspira llegar a ser. Con este juego se verifica implícitamente lo que de hecho se está juzgando imposible de alcanzar: una novela que en su no existir se alcanza como tal. La obra de Margo Glantz también resulta paradójica en este sentido, y la elusiva segunda persona es la que impone esta interpretación. Así, aunque hagamos referencia a dos historias, tengamos presente que la verdadera aventura es en realidad de tipo escritural y los obstáculos arquetípicos son aquellos que la escritora debe enfrentar para lograr su novela. Lo que digamos sus lectores sobre la eficacia, belleza y erotismo de la obra resultante vendrá después. Primero y con estas premisas, veámosla a partir del modelo del héroe.

La escritora heroína

Como pudimos ver en el capítulo “Esquema heroico y comprensión existencial”, la aventura del héroe está conformada por tres estadios: el llamado a la aventura, la

¹⁶⁷ Véanse los textos aquí citados de Mónica Mansour y Nora Pasternac, por ejemplo.

iniciación y el regreso. Retiro, transfiguración y retorno representan los tres estadios en la gesta arquetípica a través de los cuales el héroe se alcanza a sí mismo, llega a ser lo que es. El modelo nos ayuda a mirar acontecimientos macrocósmicos, como la teogonía hesiódica o el Génesis del Antiguo Testamento, donde un Dios o los dioses, desde su infinita soledad, decretan el orden de todas las cosas y cuentan las dificultades que debieron enfrentar para que el mundo llegara a existir; el esquema también nos permite ver hazañas mesocósmicas o de conquistas culturales, como la fundación de religiones o ciudades, como es el caso de Cristo y su crucifixión, la fundación de Roma o el origen de La Gran Tenochtitlan; finalmente, podemos también mirar proezas microcósmicas o de conquista de sí mismos, como podrían ser el caso de las filosofías estoica, epicúrea o cínica, la aventura misma del conocimiento o la necesidad de alcanzarse como escritora de novelas. En cualquiera de los tres niveles, el héroe es llamado a la aventura, pasa por un proceso de iniciación donde debe vencer ciertos obstáculos, reales o psicológicos, para al final alcanzar la gracia, llegar a *ser*, y volver al mundo de todos los días para compartir los dones conquistados: el elixir, el vellocino de oro, la fórmula de la felicidad, la novela concluida...

En el caso de *Apariciones* podemos distinguir dos procesos iniciáticos: uno, el de una mujer y su urgencia de vivir para su cuerpo, de existir en su placer, y que esta experiencia deje algo para la escritura; otro, la de una monja impaciente por conquistar al más perfecto amante, Cristo, a través de una serie de ejercicios espirituales que la conducirán al éxtasis, al desposorio espiritual. Sin embargo, no olvidemos que ambas historias no son sino las “apariciones”, los obstáculos reales o imaginados que debe enfrentar una escritora en la conquista de sí misma, para que al final le entregue a la humanidad los dones conquistados, su novela erótica, y los lectores veamos con incredulidad o satisfacción gastrosófica a la heroína y sus conquistas... Y puesto que el héroe tiene mil caras, él también somos nosotros, los que leemos a Margo Glantz e interpretamos su novela y escribimos acerca de ella

para alcanzar, quizás, la metapoiesis preconizada como destino para la crítica literaria. Es decir, el esquema arquetípico es ubicuo porque en el fondo no se refiere al mundo y sus mudanzas sino a la necesidad psicológica de ser el centro, a la necesidad de configurar nuestro propio heroísmo, de ser atendidos, al menos en el pequeño círculo donde nos tocó vivir, incluso cuando nos negamos como héroes, cuando asumimos cierta irrisoriedad, pues también ahí somos los pensados, los ubicados axiológicamente, es decir, a los que les suceden las cosas... La negación de sí mismo, vista desde la perspectiva arquetípica, es también una forma de heroísmo, si se quiere lumpenar, insignificante, una forma de narcisismo inofensivo...

Tenemos, por tanto, dos historias, la sagrada y la profana, ambas narradas a través de una segunda persona elusiva. Las podemos tomar como la expresión de dos mundos, el carnal y el espiritual, o como la expresión de dos deseos o formas de vida, dos maneras posibles de amar. Es la narradora de la historia profana la que inventa la otra historia, conventual. En términos simbólicos se puede considerar como un enfrentamiento entre un yo real y otro ideal, lo que soy y lo que aspiro a ser, el escritor frente a la persona cotidiana. Pero no se trata de alguien común y corriente. En la terminología arquetípica representa a la heroína. Le gusta experimentar sexualmente con su cuerpo para tener algo que traer a su novela. Con su segunda persona narrativa se parapeta en un doble plano discursivo, en un doble relato, en los cuales se muestra al tiempo que sigue una solución al dilema entre ser y existir: ser escritor —*homo fabulans*— y gozar del cuerpo —*homo eroticus*—. He aquí su heroicidad.¹⁶⁸

El primer momento en la gesta arquetípica es el llamado a la aventura. Tengamos presente que el auténtico llamado es alcanzarse como escritora de una novela erótica y la estrategia para lograrlo es recorriendo de manera simultánea un

¹⁶⁸ Tal vez debería escribir *femina fabulans* y *femina erotica* y de esta manera establecer un pacto con las lecturas con perspectiva de género que se han hecho de esta novela. Vid. Carmen Pirelli, "El teatro de la escritura: *Apariciones* de Margo Glantz", disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/perilli.html> [con acceso el 28 de junio de 2014].

doble camino: por una lado, viviendo el cuerpo y su deseo. Profano amor. Por otro, haciendo que estas experiencias sexuales alimenten la historia conventual, la que se manifiesta en forma de apariciones. Sacro amor. Sabemos que la narradora de ambas —alter ego de Margo Glantz— concibe el relato sagrado pero tiene dificultades para perfilar a sus personajes. Escribe: “—*Se llamará definitivamente Juana Teresa de Cristo, aunque, ¿no sería mejor darle el nombre de Lugarda de la Encarnación?*”¹⁶⁹ Al buscar el nombre, se busca también a sí misma, y cuando por fin lo encuentra lo disfruta mucho. El acto novelístico se equipara aquí a un acto erótico:

*Estoy triste. Me veo en el espejo, me compadezco de mí misma. Y para evitarlo, escribo. Sé que al hacerlo, me calmo. Por eso lo hago.
Lo hago, con desgano, apenas tengo fuerzas para escribir algunas frases. Es comprensible. Sólo nombrándola sabré quién soy.
Ya la nombro, la he llamado sor Lugarda de la Encarnación.
Gozo cuando escribo.*¹⁷⁰

La novela en ciernes busca poco a poco salir de su desdibujamiento. Para ello deben quedar definidos los personajes. Mientras esto sucede se perfilan las dos historias, la profana y la sagrada, y con ellas los espacios de acción. En el claustro, sor Lugarda de la Encarnación en su aventura de fe. Afuera, las sirenas seductoras, los experimentos de la carne, el estudio de la escritora, la ciudad, los museos, la música. Tenemos ya delimitado el espacio de la aventura: por un lado una pequeña celda, si acaso el convento y sus muros como fronteras, las cuales, al trasponerse, simbolizan el cruce del umbral que marca el inicio de la aventura mítica y novelística. Por otro, el departamento, la ventana, la alcoba donde yace el amante, y sobre todo, el estudio, su ventana, la computadora, las apariciones...

El relato profano, aunque escrito en segunda persona, tiene un carácter confesional, autodiegético. En él los personajes están claros: la escritora, su hija y el amante; pero en el relato sagrado, el *aparicional*, no terminan de definirse. La

¹⁶⁹ Margo Glantz, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 28-29.

escritora ha inventado a dos mujeres, pero no tiene claro si Juana de Soto y Guzmán —¡sor Juana!— y Lugarda de la Encarnación deben ser o no la misma persona. De pronto una visión, Juana Teresa de Cristo —sor Juana— será la comparsa que ayudará a Lugarda en sus disciplinas espirituales.

*—¿Cómo debo llamarla, digo, cómo debo llamarla cuando la escribo? ¿Sor Lugarda de la Encarnación o sor Teresa Juana de Cristo? [...]
Sor Lugarda de la Encarnación
(¿o sor Teresa Juana de Cristo?)
tiene los pechos grandes y desiguales: en uno la areola es rugosa y rosada, el pezón, también, pero de un tono más intenso (tirando al escarlata).¹⁷¹*

Así, poco a poco, la heroína va ganando “Señas de identidad”. Estamos en plena aventura iniciática, en el camino de las pruebas. La heroína —lo mismo que Margo Glantz— debe acudir a la figura protectora, a sus lecturas, es decir, a lo que sabe de la vida conventual y sus disciplinas para ponerlo en práctica en la medida de lo posible, ficcionalizarlo, a fin de que las imágenes o las apariciones resulten más vivas y apremiantes, estén mejor logradas, no desaparezcan al estar frente al teclado.

*Yo lo sé bien, por eso lo transcribo aquí, sé que en algunos conventos, se tiene la costumbre, a manera de alimento espiritual, después de que las monjas se han levantado, antes de la oración, de tomar un huevo que les ha sido llevado inmediatamente después que lo pone la gallina, y pasarlo con precaución por encima de los ojos hasta que el calor templado del huevo se enfríe del todo.
En este momento en que apoyo mis yemas en el teclado, esa precaución la toma Teresa Juana [...]
Termino de escribir, me levanto, me dirijo a la cocina, tomo un huevo recién encubado, lo paso por mis ojos, varias veces. Siento la textura rugosa que acaricia mis párpados, me parece sentir, oler, la amarilla consistencia de la yema. Sé bien que cuando vuelva a apoyar mis dedos sobre el teclado, la visiones reaparecerán, en su pura y luminosa transparencia ante mis ojos. El huevo es un antídoto contra las desapariciones.¹⁷²*

Unas veces es Lugarda, otras Teresa Juana, hasta que paulatinamente se van independizando y la segunda se convierte en la Lesbia protectora de la primera. No

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 35-36.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 41-42.

obstante, la escritora ha sufrido mucho para separarlas en su imaginación, para que cobren forma. Dice: “*Cuando gozo, cuando el amor me rinde, quiero volver a escribir a Lugarda de la Encarnación. En el preciso instante en que inicio la escritura, en que pongo las yemas sobre el teclado, ella duerme.*”¹⁷³ Hasta que las sucesivas apariciones vuelven más nítidas a ambas: “*Hacía ya mucho tiempo que no había tenido fuerza, la fuerza necesaria para poder escribirla, esa fuerza que me impulsa a visitarla, esa fuerza que me hace duplicarlas: ahora son dos, una es Lugarda, la otra Juana.*”¹⁷⁴ Juana se convierte en acompañante, su misión será aplicar los métodos loyolistas sobre su hermana para que ésta alcance el preciado don del casamiento con Cristo. Porque sor Lugarda no quiere un esposo mortal sino celestial. Su misión heroica es el deseo de consagrarse a la divina figura, al perfecto amante, y todo lo que deba hacer para lograrlo constituye el camino de las pruebas, tal y como sucede en *Las moradas*, de Teresa de Jesús, donde la ascensión espiritual implica la paulatina renuncia al mundo y al cuerpo, al amor terrenal. Es el camino del tormento como elevación. Es el camino de las pruebas.

Para la escritora, escribir es un ritual erótico, una urgencia inaplazable, el deseo de *ser*. Se ordena a sí misma: “—*Es hora ya de que escribas.*” Pero al no tener nada qué decir, escribe su falta de ocurrencias, como en *El libro vacío*. Y de pronto, en medio del ritual, del hormigueo de los dedos sobre el teclado, llega el personaje, mientras reflexiona: “—*La escritura y la sexualidad se ejercen siempre en espacios privados.*”¹⁷⁵ Encontramos este paralelismo entre escritura y sexualidad como espacios íntimos, secretos, susceptibles de violación. No es únicamente el paralelismo entre la historia sagrada y la profana, sino entre la escritura como acto consagratorio, ontológico, y la sexualidad como profanación, también ontológica. Ambos se complementan: ser es escribir y escribir constituye un acto erótico que precisa de la práctica sexual, digamos de la corroboración existencial, óptica. La aventura principal

¹⁷³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

es la elaboración de una novela que precisa de la cebo empírico, de experiencias reales que permiten vencer obstáculos imaginarios que dificultan la conquista del hecho narrativo.

El ritual tiene que ver con la confección de una novela. Para ello, la escritora confiesa sus prácticas sexuales, el sexo tiene correspondencias con el acto escritural y con el éxtasis místico: ambas actividades tiene algo de suplicio y de conquista, de sufrimiento y placer. Estas dos caras de la moneda se ven reflejadas en las historias mismas: la escritora disfruta sufriendo, humillándose sexualmente; la monja a su vez goza flagelando su cuerpo. El premio para una son las apariciones; para la otra, el éxtasis. La vida sexual de los personajes es deliberadamente sadomasoquista con el fin de que arroje luz sobre la novela deseada. En la vida real, mientras tanto, el amante está obsesionado con educar a la niña indiscreta según el manual victoriano de las buenas costumbres, a contrapelo, desde luego, de sus propias prácticas sexuales. Para la niña, la pulcritud, el aseo victoriano; para la mujer, el sometimiento; para él, el poder, los caprichos sexuales. Ella está obsesionada con una posición sexual en la que se ve a horcajadas, montando al hombre como Lilith montó a Adán, mientras que el amante piensa, al ver a la niña con una viola da gamba delante del vientre, que una mujer no debe abrir las piernas cuando se sienta. En sus apariciones, la escritora es atormentada incluso por su hija, que la rasguña hasta sangrarla. La flauta de un concertista le permite imaginar una *felatio* sobrecogedora. Un jinete a horcajadas le hace pensar en la Lilith poderosa. El sexo no es sino un forma de experimentar en carne propia lo que quiere para sus personajes. El mundo es un laboratorio para la escritura. El verdadero claustro, el auténtico reto es el miedo a una imaginación amarrada, que no sea capaz de escribir. Y ante la necesidad de hacerlo, los personajes se van volviendo cada vez más atrevidos. Mediante pinceladas sucesivas van cobrando forma e independencia, hasta que podemos olvidar, por un momento, que se trata de meras apariciones.

Digamos que hay tres cárceles de las que deben librarse los personajes, tres obstáculos: la del sexo que subyuga pero es anhelado, la del cuerpo que encierra e impide alcanzar a Cristo y la cárcel de la imposibilidad narrativa. Si tomamos al cuerpo como escenario del sexo y al espíritu como morada de nuestras aspiraciones, entonces podemos interpretar la novela como la lucha entre el cuerpo y el alma, lucha entre dos enemigos reales que se disputan la supremacía existencial. En esta disputa, Teresa y la niña simbolizan la moral castigadora pero necesaria para que el cuerpo exangüe disfrute, en esa ambigüedad inexorable que arrastra casi siempre el deseo. Las mujeres desean a sus amantes. Prefieren que las sometan, que las castiguen, que les inflijan un pena placentera, aunque se sepan observadas, una por la niña voyeur, la otra por el mismísimo Espíritu Santo. Ya están preparadas para el retorno, para cruzar el umbral de salida. Han recorrido el camino de las pruebas.

Los amantes profanos se separan, no sabemos por qué. Al principio ella, la heroína escritora, lo extraña y se masturba pensando en él, pero lo odia. La última visión le llega entonces: ve a Lugarda sangrante, implorando que la crucifiquen en la misma estatua de Cristo: “—*iAy de mí!, feliz. Dulces clavos que tenéis crucificado a mi amor, fijadme a la cruz con Él, para que con Él muera yo.*” Y ese “Él” puede ser tanto el Cristo de Lugarda como el amante perdido. La historia termina con la cancelación de los dos amoríos, uno porque se ha gastado, el otro porque alcanzó el éxtasis. El tributo al amor y al sexo ha terminado y el libro ha quedado efectivamente vacío. Sólo resta leer, al final, extradiegéticamente, un recuadro donde la escritora, Margo Glantz, muestra sus agradecimientos a Georges Bataille, Teresa de Jesús, Juana Inés de la Cruz, Ignacio de Loyola, entre otros, “autores de quien, a veces, he utilizado textos de manera literal”¹⁷⁶, admite. Confesión acaso de una intertextualidad evidente o quizás de un honesto facsímil, tal vez de las figuras protectoras, o incluso de la imposibilidad narrativa...

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 127.

Se trata de una historia sobre el cuerpo deseado, extrañado, evadido, y también hallado a través del sexo abundante. Pero los encuentros sexuales no evolucionan ni son consecuencia de una seducción elaborada, de un acto simbólico o dramático. La novela en tanto acto configuracional resulta, por tanto, fallida, su estructura es resultado no de un entramado lógico sino de la duración o acumulación de cuadros a los cuales el lector debe buscar una solución de continuidad. La historia carece de epicidad, siempre se corta, las anécdotas resultan inconexas o su único punto de conexión son las urgencias de la escritora-personaje, tanto por el sexo como por el sufrimiento del cuerpo y, sobre todo, por la confección de su obra. Estamos ante una trama demasiado deliberada, con muchas roturas y enigmas, empezando por el uso de la segunda persona. Se le encarga al lector los cocimientos, el bastidor, las ataduras, la configuración lógica, lo cual conspira contra la fabulación erótica, que al ser fragmentaria no logra la intensidad esperada. Parece más un guion para una futura película u obra teatral. La historia no avanza, se mantiene girando sobre una obsesión: el cuerpo y su deseo en tanto imagen imperiosa que se nos *aparece* desde distintos ángulos, fetichistamente, y no termina de entregarnos su sentido.

Lo que sigue es desmontar el texto en algunos de sus anclajes intertextuales, no todos, sólo los que tienen que ver con el erotismo, la seducción y las disciplinas espirituales de la mística carmelita.

Profano amor

Empiezo diciendo: escribir es desear ser otro, pero también es una sensación acogedora en la yema de los dedos, un encantamiento, sobre todo cuando se tiene la revelación de que escribir es poder nombrar. ¿Y qué es lo nombrado en este instante? Nombro la primera ruta que se me abre al acto escritural cuando la lectura pertinaz y

buscadora no me ofrece algo más evidente: es la ruta de la reflexión sobre el propio proceso que lleva a la palabra. Ruta que se me da como la primera aparición a partir de la lectura de una novela¹⁷⁷ a la que he entrado buscando el erotismo de los cuerpos y de los corazones, y de la que he salido deseando curarme con Bataille y con Santa Teresa de Jesús.

Insisto en buscarle nombre a esta sensación, como la narradora de *Apariciones* lo hace con sus propios personajes. Sin decidirme por la palabra justa (¿chasco?), descubro que para la “autora” escribir también es un mandato vestido con traje severo que cubre el pecho y llega hasta el tobillo. Aclaremos este punto.

Hay una novela con dos historias paralelas, una de ellas es profana, la otra es sacra. A lo largo de esta última se desliza una reflexión sobre el propio proceso creativo, pero no en voz de uno de los personajes sino de quien confecciona la propia historia, digamos: de quien la inventa, en una especie de extradiégesis que da cuenta de los estados que suscitan el gesto literario, la necesidad creadora. El relato profano, por su parte, refiere la historia de una pareja de amantes y sus aficiones eróticas, y al llamar eróticas a sus entregas lo hago como mera presunción, pues más me parecen el intento de llevar a la literatura una idea batailliana, que la construcción emocionante de una relación amorosa. Se trata de una relación que empieza como lava y termina sin vegetación, según eufemismo —y seguramente cita— de la “autora”.

Para escribir hay una hora, una comodidad, que puede consistir en una falda de terciopelo con forro sedoso, medias rayadas y zapatos especiales de piel fina y tacones pequeños que permitan asentar bien los pies en el suelo, evitando así el cansancio. Escribir es un ritual: desnudarse el torso, acariciar los pezones, retorcerlos entre los dedos hasta que se pongan rojos, erectos y calientes, para que su exaltación contagie a las yemas de los dedos y éstas impregnen el teclado y a la historia. Porque la escritura y la sexualidad son parecidas: ambas se ejercen en espacios privados susceptibles de violación, espacios donde se corre un riesgo mortal, dice la narradora.

¹⁷⁷ Margo Glantz, *op. cit.*

Un riesgo evidente que se fragua antes o después de la determinación por decir y que la narradora no aprecia: el propio ritual no logra conjurar a los demonios que se interponen entre el deseo y la palabra precisa, entre el deseo y la anécdota sobrecogedora que nunca llega. Porque una cosa es pretender lucrar con el escándalo que pueden representar los cuerpos y otra muy distinta hacer de los cuerpos el paradigma estético del erotismo y la sensualidad.

Pensemos por un momento cómo se da lo pornográfico en la literatura y con ello decidamos sobre el supuesto erotismo de las apariciones a la narradora.

Lo porno, en general, se da como un sobreabundamiento innecesario de imágenes, de descripciones, de situaciones sexuales que “no vienen al caso”, que no encuentran su razón de ser al interior de la trama, que surgen de la nada y a la nada regresan, que no tienen su necesidad al interior de la historia. Lo porno radica más en este bombardeo que en la forma de narrar, aunque las estrategias narrativas puedan no estar en tela de juicio. Esto es, la pura forma de decir las cosas no constituye necesariamente el elemento fundamental de la literatura porno, sino la reiteración que cansa porque desestima la ilusión por alcanzar que exige el imaginario erótico.

Mediante el lenguaje siempre es posible encontrar la frase elusiva, la metáfora o la metonimia, la imagen que con su oblicuidad preserve el secreto apenas mostrándolo y, *eo ipso*, seduzca, mantenga la necesaria ambigüedad que exige la seducción y, por tanto, el erotismo, entendido éste más como una actividad del espíritu a través del cuerpo que como la frontera inexorable que linda con la muerte, por más que ello sea cierto y lo diga Bataille. La frase elusiva busca evitar el tono tajante, la frase común y fácil con que suele designarse el sexo, el cuerpo, los genitales. Cuando el escritor prefiere la frase naturalista no es propiamente pornográfico ni obsceno, sino cuando la usa sin alternativa posible y sin constructo que le confiera sentido. Lo obsceno, por su parte, habita en la región del escándalo, por tanto, de lo público, del mostrar. Calificar algo de pornográfico es elaborar un juicio estético, calificarlo de obsceno es situarse en el terreno ético. En la literatura, lo

obsceno se convierte más en una flojera de la razón, en una carencia del escritor, y lo pornográfico resulta una obsesión, un síntoma de nuestro tiempo, una pérdida de lo simbólico o su ocultamiento. Lo porno es la neutralización de lo distintivamente espiritual. Esto quiere decir que un escritor puede ser pornográfico aunque esté en el dominio de su medio: el lenguaje. Y a ello hay que agregar que, por lo regular, lo porno y lo obsceno se dan juntos en la literatura, porque es difícil separar la estética de la ética, pues el lenguaje no es neutral, nos es dado lleno de significaciones, de valores que por una parte nos trascienden y, por otra, elegimos distintamente, mediante una elección estético-ética.¹⁷⁸ Lo erótico, así, resulta una frontera muy sutil entre lo porno y lo obsceno. Cuando se rompe el equilibrio, o bien se lucra con el escándalo —terreno ético— o se padece de exceso de realidad, se pone al alcance de la mano lo que debió suponer una lucha simbólica por alcanzarse: traicionamos la trama, terreno estético.

Tenemos dos orillas: el exceso de realidad por un lado y el exceso de apariencia por el otro. Este segundo, mejor llamado engaño, también conspira contra el erotismo porque se pierde la dimensión “real” de la seducción, que es transformada en mentira. Si lo porno es lo totalmente alcanzable que elimina el deseo; lo hiperaparente del engaño, la apariencia extrema es lo totalmente inalcanzable que también elimina el deseo. El erotismo está entre uno y otro borde, es un *juego* de acción y reacción, una dialéctica del justo medio geométrico, no aritmético, en donde la posibilidad incierta y fecunda mueve la relación, elimina el sentido e instaura el deseo. Se trata propiamente de una actividad simbólica cuya mejor expresión es el ritual de la seducción, la cual también puede ser literaria.

La seducción es un juego donde participan dos: en el hombre, por lo regular, se da como lucha por la conquista, conquista que cuando llega representa el acabamiento ritual y el comienzo de una lucha turgente, de encuentro cóncavo-convexo, de sangre y fluidos que presagian, o la muerte o la vuelta al principio

¹⁷⁸ Cf. *infra*, “Primera parte: teórica”.

simbólico, es decir, a la repetición. En la mujer, la seducción se da como resistencia, que representa la huella cultural en su naturaleza. La resistencia no es teleológica, porque la “llegada” del hombre no coincide necesariamente con el fin de la resistencia o el juego femenino. Así, en la mujer la seducción es esencialmente inacabada, es decisión; en el hombre consiste en vencer y cuando lo logra, resulta vencido porque ha quedado fuera del juego sin que su voluntad haya intervenido en ese lanzamiento: al “alcanzar” es vencido. Comienza el erotismo de la muerte. El hombre ha entendido y vivido la seducción como un juego de poder, en tanto que para la mujer es un intercambio simbólico donde no se puede hablar de vencedor y vencido pues ella, por principio, es vencedora, porque sin ella no es posible el intercambio simbólico, lo posibilita sencillamente por existir. Esto, planteado en términos menos abstractos y menos circunspectos, no quiere decir otra cosa que “las mujeres sostienen el mundo en vilo, para que no se desbarate mientras los hombres tratan de empujar la historia. Al final, uno se pregunta —decía García Márquez— cuál de las dos cosas será más sensata”¹⁷⁹. Así pues, todo seductor es seducido. Don Juan, Casanova y Fausto son sólo lugares donde el intercambio simbólico se tipifica, estereotipa y es más recurrente.

¿Qué sucede con los amantes en la historia profana de *Apariciones*? Giran en torno a repetidos actos sexuales donde no existe la simbólica del encuentro, y ante la insistencia inútil de su producción como objetos del deseo, su realidad muy pronto llega al exceso y se vuelve asignificativa, para ellos mismos y para el lector. Se trata de una relación pornográfica porque asistimos a la violencia del sexo neutralizado por la tolerancia —y no se lea esto como un juicio ético sino como expresión de la soberana indiferencia a que reduce, tarde o temprano, la cosificación extrema del cuerpo—, porque se nos ofrece con un máximo de referencia, con un máximo de verdad, con un máximo de exactitud; es la evidencia absoluta de lo real que vuelve in-

¹⁷⁹ Plinio Apuleyo Mendoza, *Gabriel García Márquez. El olor de la guayaba*, Diana México, 1993, p. 86.

sulso cualquier logro. No tenemos nada que añadir, nada que dar a cambio, lo cual constituye una represión absoluta: dándonos *un poco más* —como dice Baudrillard—¹⁸⁰ nos suprimen todo. Al crecer y ensancharse lo real, termina el secreto: fin de la ilusión. Así llega la muerte en casi todo, en la vida, en el amor, en la lectura: por agotamiento de las posibilidades, por el desencanto que produce la pérdida de ilusión y, por tanto, del deseo, que para sobrevivir más allá de los instantes precisa de una maduración lenta.

Sin embargo, existe un elemento que mantiene abierta la expectativa en esta relación amorosa: la hija de la amante. Se trata de una niña que desde los nueve años es consagrada accidentalmente como *voyeur*. Sus apariciones furtivas ante el incesante follar como perros —imagen “idílica” preferida por la fantasía erótica de la narradora— por parte de los amantes, nos hace concebir la idea de un triángulo amoroso o de una relación pederasta. Y entonces tendríamos que buscar la explicación erótica no en el ritual que precede a la conquista sino en la disolución escandalosa de las formas sociales, es decir, tendríamos que buscar en la dialéctica interdicto-transgresión, que ofrece Bataille como explicación antropológica del erotismo, los asertos fundamentales de nuestro análisis. Pero ni por ahí se llega a una eventual sorpresa. Es decir, todo resulta previsible, temeroso.

Volvamos al acto escritural. Escribir calma, insiste la narradora, y permite escrutar en lo que somos al reduplicarnos con cada personaje. Lo importante es salir del cerco que imponen las palabras, y ello se alcanza cuando logra dárseles “un timbre, una densidad, su verdadero registro, su altura y un color”¹⁸¹. El acto de escritura proviene de una visión que nace con sólo colocar los dedos sobre el teclado, o experimentando lo que los personajes pueden sentir. Cualquier pretexto puede ser ocasión para la escritura: una pelea, un huevo cálido recién aovado y frotado en los párpados, como lo hacían las monjas en algunos conventos. Poco a poco las visiones

¹⁸⁰ Jean Baudrillard, *De la seducción*, op. cit., p. 34.

¹⁸¹ Margo Glantz, op. cit., p. 31.

imponen su propia lógica y el escritor únicamente se vuelve un transcriptor. Las visiones, desde luego, nada tienen que ver con una revelación, sino con una imagen apremiante. Cualquier experimento es bueno: hacer el amor y luego ponerse a oír la voz de los personajes, estar cansado para transcribir la extenuación, leer y citar directamente a otros autores, aprovechar la ausencia del amante. Se trata, podríamos decir, de un trabajo de campo, de alcanzar la verosimilitud estimulando las sensaciones, para que con su proximidad nos *pinturen* a los personajes, los hagan más creíbles.

Escribir es una visión, y tras de ésta hay apariciones y desapariciones, como en el proceso de restauración de un cuadro que los amantes profanos contemplaron en un museo. Sobre una mujer de sonrisa enigmática y montada sobre un caballo se pintó, como en un palimpsesto, un jinete. La mirada de la mujer “recuerda de manera sorprendente a la niña cuando lo mira a él”¹⁸². Las sucesivas apariciones no son únicamente una revelación, sino presencias furtivas de una niña que primero tiene nueve años y luego doce. Niña que observa los encuentros sexuales de su madre con el amante, niña que gusta de abrir las piernas como si llevara un *viola da gamba* entre ellas, contrariando así su naturaleza femenina y el manual victoriano de las buenas costumbres, niña que viste pantalones azules y camisa blanca y siempre lleva las uñas largas y sucias con las que rasguña y sangra a su madre sin que ésta pueda evitarlo, quizás como un remedo o fijación de lo que ella misma hace en la espalda de su amante. Y la madre se siente culpable de no poder controlarse ante su propia hija. Y la culpa hace más intenso el goce cuando él la monta como una perra con la grupa al aire. A pesar de todo, quiere dejarlo. Le ha visto guiños homosexuales que ha ignorado. Le da vergüenza saberse contemplada por la inocente mirada de su hija. Pero la aflicción de su cuerpo en espera no se lo permite: no tolera la idea de no aguardar en cuatro patas para él, esperando sus órdenes. Y el final es inminente y además “perfecto”. Cuando el clímax de su relación amorosa llega, la naturaleza

¹⁸² *Ibid.*, p. 25.

parece reducir la mismidad de ambos a una sola unidad, hasta lograr la androginia primigenia. Se entrelazan de tal modo que sus cabezas y sus piernas son un solo cuerpo redondo e indistinto. Son un solo ente *enganchado*,¹⁸³ con cuatro piernas y circular, como los seres perfectos de los que habla Sócrates en el *Banquete*, aquellos que un día se atrevieron a sentirse mejores que los dioses y a quienes, como castigo, los separaron condenándolos desde entonces a buscar su mitad perdida. Hemos hallado la explicación simbólico-filosófica a eso que, en *Apariciones*, nunca llega tramáticamente...

Para los amantes, dice Bataille, hay más probabilidades de no estar juntos largamente que de disfrutar de una contemplación extraviada.¹⁸⁴ No soportamos el sufrimiento ni la felicidad permanentes, digo por mi parte. Sólo con la muerte prevalecen el deseo y la pasión. Y la muerte puede ser real o simulada. La pasión, mientras es, no es sino un deseo de aniquilamiento, de sucumbir para durar, pues por delante se barruntan los grandes ojos del tedio, de la discontinuidad —como llama Bataille a la vida finita que somos—, los grandes ojos del hastío abrumador que siempre está a punto de sobrevenir como único final que sabe preservar la vida. No es que aspiremos al orden sino que es lo más parecido a la vida. O mejor, la vida es lo que necesitamos conservar, es lo único que tiene realmente valor, cualquier cosa que haga posible conservarla automáticamente se transforma en valiosa, como es el caso del orden. Pero éste, en sí mismo, no es sino una de tantas formas que asume el engaño que consiste en posponer la inminencia de mi condición marcada, es una manera de contrarrestar el festín de que estoy siendo objeto por parte de la naturaleza. El problema con el orden es que se llega a interiorizar tanto que interrumpe, en aras de un sentido que vendrá pronto, la ascensión de mi cuerpo y la violencia a la que tiendo por simple expansión. Mejor la pasión con muerte, pero es justamente lo que no se elige a no ser como acto heroico, que siempre resulta, a fin de cuentas, la

¹⁸³ Cf. “El enganche”, *ibid.*, pp. 77-78.

¹⁸⁴ Véase Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1988, p. 34.

preservación de un estado de conciencia, la proyección última de la necesidad de ser notado, aunque sea en estado de-*yecto*.

Concedámosle una tregua a la narradora de *Apariciones*, y citemos para ello un fragmento del prólogo que Margo Glantz escribe para la *Historia del ojo* de Bataille. Ahí dice:

La reiteración no basta: la reiteración engendra una ambigüedad por el mismo hecho de la repetición intencional. Hay que descargarla ahora. La organización de esta prosa determina de entrada su erotismo: la excitación que la repetición provoca excede la sensualidad, traspasa los límites y determina el éxtasis. El estado extático se produce en el momento del orgasmo y la prosa erecta por la manipulación repetitiva de la obviedad, se acopla a la anécdota que hace de la masturbación el acto más reiterado de la novela, además de repetirlo infinitamente a nivel de simple vocablo. Repetir el horror es reiniciar la masturbación del acto masturbatorio. La palabra que regresa obstinada, casi inexpresiva, por su obviedad, inicia la conversión brusca de su naturaleza.¹⁸⁵

Preguntémonos ahora: ¿qué tipo de causalidad lleva de la repetición intencional a la ambigüedad? ¿Cómo debe ser la naturaleza de la repetición para que excite? ¿Sucede realmente esto o más bien, como apuntamos arriba, el acto sexual reiterado y sin ritual enriquecedor conlleva el germen de su propia destrucción? ¿Es verdad que la repetición excede a la sensualidad y provoca el éxtasis? De la explicación que ofrece Margo Glantz a la obra de Bataille, y que bien puede verse como una puesta en discurso de la idea que motiva su propia historia, se infieren distintas tomas de posición. Primero, que la ambigüedad es reconocida como valor literario, lo cual constituye un lugar privilegiado de la narrativa contemporánea.¹⁸⁶ Segundo, que la repetición intencional lleva tanto a la ambigüedad como a la excitación. Sin pretender que la explicación de la *Historia del ojo* sea análoga a la de *Apariciones*, es claro que en esta última existe el recurso deliberado de la reiteración, pero por ningún lado conduce a lugar privilegiado sino al cansancio y neutralización

¹⁸⁵ Margo Glantz, “Mirando por el ojo de Bataille”, prólogo a la *Historia del ojo*, tr. Margo Glantz, Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V., México, 1995, pp. 14-15.

¹⁸⁶ Véanse por ejemplo las tesis de Borges, Ricardo Piglia, Hernán Lara Zavala y Juan Bosch, entre otros, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM-UAM, 1993.

del propio recurso. La única ambigüedad radica en el manejo de una segunda persona narrativa, la cual promueve en el lector una búsqueda del yo interlocutor al que, más allá del paroxismo que introduce, no se le ve ninguna necesidad y además distrae la promoción del éxtasis preconizado como resultado de la repetición. Por otra parte, se trata de exceder la sensualidad mediante este mismo recurso. Esto significa que la sensualidad resulta una atadura que estorba al éxtasis. Este razonamiento puede aceptarse desde la perspectiva de la mística. Sin embargo, y paradójicamente, el momento de mayor alcance erótico en la historia profana se da en el capítulo titulado “Nota a nota”, donde la narradora ofrece, en las manos de unas masajistas, la modelación plenamente sensual y sugestiva del cuerpo de la amante, quien convoca desde ese torrente de sensaciones una imagen casi idílica de su amante.

Pero ¿qué es lo que lamentan los corazones profanos cuando rompen? No haber podido perderse, sucumbir definitivamente. No haber podido sostenerse en la pasión, pues el pago habría sido el aniquilamiento. La pasión crece y crece, y socava. No hay límite. Pero la vida termina por imponerse, y es preferible una vida sin pasión —con la posibilidad siempre de poder repetir— que morir. La repetición es la única forma posible de continuar el simulacro de la vida, transgrediendo ritualmente, desde luego, lo que la sostiene. Una ruptura es una muerte simulada, pospuesta para mejor momento, pues tengo que ver crecer a mis hijos, vigilar que el mundo siga en pie, intentarlo de nuevo... La repetición, por tanto, no es lo mismo que la reiteración. Aquélla es una posibilidad existencial que aleja el fantasma de la muerte y permite la ilusión de que la vida pueda permanecer; se da sólo para descubrir, por todas partes, que nada es igual a sí mismo, que la repetición es imposible, como lo demostró Kierkegaard cuando, intentando reproducir todos los caminos que condujeron a una situación amorosa que lo había hecho feliz y que añoraba más que nada en el mundo, pudo descubrir al fin que el devenir es inexorable.¹⁸⁷ Tras la reiteración, en cambio, habita un ser convulso que no ha llegado a entender lo que significa el paso del

¹⁸⁷ Véase Kierkegaard, *In vino veritas y La repetición*, Guadarrama, Madrid, 1976.

tiempo, un ser que se niega a asumir que la cualidad de todo acto —incluyendo los eróticos— consiste en su propia vulnerabilidad y desaparición definitiva, salvo esos instantes gloriosos y fuera de control. En la repetición obran la memoria y la esperanza como sus estorbos y motores rituales. En la reiteración obra el fantasma que hace dudar de si habré sido comprendido cabalmente. Es decir, la repetición es la inmanencia existencial que prorroga la muerte, prórroga definida como acto de defensa simbólica: son mis *habitus* como asideros existenciales; la reiteración soslaya una problemática gnoseológica: hacerse comprender a toda costa por el otro, como si ello fuera posible. Por todo esto, *Apariciones* es reiterativa, antitramática. Punto.

La voluntad no es otra cosa que un repliegue sobre sí mismo, un estado de cerrado. Con el erotismo abrimos nuestro ser y por tanto contravenimos nuestra voluntad. El erotismo es apertura, y toda apertura instaura el peligro de ser penetrado y destruido. Por eso, el erotismo abre a la muerte, niega mi repliegue autocompasivo y hace existir en el riesgo de ser tocado definitivamente. ¿Por qué entonces no mueren los amantes? ¿Por qué su regreso al orden preconizado por los prudentes, si de lo que se trataba es de llevar la repetición obscena al único límite posible? ¿Por qué no llevar hasta sus últimos extremos la tesis de Bataille? No resultó ni seducción simbólica ni erotismo mortal. Y como dice el *Apocalipsis*: “Conozco tus palabras y que no eres ni frío ni caliente. Ojalá fueras frío o caliente; mas porque eres tibio y no eres caliente ni frío, estoy para vomitarte de mi boca.”¹⁸⁸

Este nuevo registro del erotismo es ya antropológico, no literario. Este nuevo registro hace posible entender la reiteración sexual de los amantes profanos como una consecuencia necesaria del sustrato común a la conciencia: el temor y la fascinación por la muerte y la necesidad de la permanencia. Pero aquí hemos cambiado el vértice y el vórtice de la reflexión hacia una más necesaria, dependiente de Bataille y de una argumentación filosófica. Pero ¿acaso una novela necesita una glosa tan compleja para legitimarse como obra de arte? No. Por tanto, su desarticulación es doble: la

¹⁸⁸ Apocalipsis 3:15-16.

apuntada arriba en términos de un imaginario simbólico y la que ahora se lanza como argumentación filosofante. De ahí la necesidad de releer a Bataille y, por similares razones, a Santa Teresa. ¿Para qué leer *Apariciones* si cuento con la narración llamada *Historia del ojo* y con la novela titulada *El abad C*, ambas de Bataille, ambas transgresoras de la epicúrea paz auspiciada por la sensatez? ¿O es que acaso esta nueva novela *aparecida* ofrece una alternativa literaria, más allá de que, en términos antropofilosóficos, de antemano nazca agotada?

Tendré que citar dos frases que me permitan finiquitar esta mitad profana de la novela. La primera: “Para ir al límite del hombre, es necesario en un cierto punto ya no soportar, sino forzar la suerte. Lo contrario es la dejadez poética, la actitud pasiva, el asco por una reacción viril, que decide: es la decadencia literaria (el pesimismo bello).”¹⁸⁹ La segunda: “Vemos nacer una especie híbrida, el artista, alejado del crimen por la debilidad de su voluntad y su temor a la sociedad, no lo suficientemente maduro para el manicomio, pero que tiende curiosamente sus antenas hacia estas dos esferas.”¹⁹⁰ ¡Qué dios ampare a los “artistas” que buscan sólo el efecto sin pensar en las causas! ¡Y qué dios me ampare a mí por fabricar un discurso de una prolijidad sospechosa pensando sólo como lo hacen los amantes entusiastas, para quienes son a veces las peores bagatelas las que gozan de la mayor importancia.

Sacro amor

Empiezo diciendo: escribir es retener las voces internas que huyen ligeras ante su falta de corporeidad. Esa corporeidad que tuvo que imprimir Santa Teresa a sus visiones cuando personas de grandes letras se lo ordenaron, incrédulas. No creían porque, lo mismo que el libertinaje, la santidad flagrante es una forma de transgresión

¹⁸⁹ Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, prólogo y selección de Fernando Savater, Alianza Editorial, Madrid, p. 22.

¹⁹⁰ Federico Nietzsche, citado en *ibid.*, p. 129.

a la normalidad protectora. Y para vencer cualquier duda, púsose a *transcribir* sus raptos, invocando para ello la virtud de la obediencia a que la reducían sus hábitos carmelitas.¹⁹¹

Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba todas consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay que desear que se quite... No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun hartó. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.¹⁹²

Ahora asistamos al desposorio espiritual de sor Lugarda de la Encarnación con Cristo, que hoy vuelve a convertirse en el más perfecto ypreciado amante. Ella es una jovencita de tórax estrecho y espalda delicada, una niña que está todavía en leche, “al grado de tener una vía láctea entre los labios y los pechos”¹⁹³. Pero los pechos de Lugarda son tan grandes y desiguales, que la narradora podría haberlos comparado con los de la madre del Señor si ello no hubiera resultado un sacrilegio.

Sor Lugarda, lo mismo que la santa carmelita, está destinada al arrobó espiritual que tantas semejanzas guarda para nosotros los profanos con el orgasmo, pues no tenemos muchos puntos de referencia con los cuales compararlo. Desde luego, no pretendo sugerir que la “autora” de estas *apariciones* busque, ni siquiera por asomo de ingenuidad, aleccionarnos sobre la similitud entre ambas sacudidas, ni escamotearle la porción de genio que debió necesitar para crear uno y otro personaje. Sólo digo que hay dos historias, una profana y otra sacra, que avanzan en

¹⁹¹ Conversa y ansiosa de ser reconocida por la aristocracia de la época, Santa Teresa de Jesús fue durante gran parte de su vida rechazada por los «crístócratas» de su tiempo por no ser «pura» en la religión católica. Su premio fue reconocido por ella misma cuando le llegó la hora de morir, pues se sabía al fin “hija de la iglesia”. ¡Y, miren, hoy es una santa!

¹⁹² Santa Teresa, *Libro de la vida*, cap. XXIX, párrafo 13, Rei, México, 1988, p. 353. Citada por Georges Bataille en *El erotismo*, *op. cit.*, p. 310.

¹⁹³ Margo Glantz, *Apariciones*, *op. cit.*, p. 36.

contrapunto. En ambas se narra la historia de una mujer y de su amado y en ambas la mujer existe sólo para él, en compás de espera: una con la vulva henchida por la expectativa, otra con el corazón abierto y los pezones floreados por el flagelo; una es contemplada por su hija *voyeur*, otra por su hermana espiritual; una ignora los impulsos homosexuales de su amante con tal de conservarlo a su lado, otra no ve en las caricias y castigos de su hermana a su Lesbia protectora. Por ello, quien piense que esto es un paralelismo soterrado y candoroso cometerá la más sacrílega lectura. Para evitar este pecado elaboremos criterios y pensemos por un instante en esa clase de erotismo de los corazones que culmina con el éxtasis místico de la inmaculada amante.

Teresa la Santa cuenta que el alma es como un castillo cuyo cerco es el cuerpo, lleno de sabandijas y de bestias. La aproximación espacial al centro, al empíreo donde habita Dios, equivale en el espacio alegórico de las virtudes a un acercamiento o vecindad espiritual ganada a fuerza del paulatino vencer el mundo. La aproximación lineal en las moradas corresponde a un acercamiento espiral en los buenos hábitos: no se trata de un proceso de superación de virtudes, sino de un ir y venir y estar siempre dentro de ellas, en una ascendencia que es interiorización virtuosa hacia Dios.

Las moradas sobrenaturales comienzan con la cuarta. Lo sobrenatural está alejado del mundo y, no obstante, habita en el alma o castillo interior. El itinerario de una a otra morada es hacia la vida espiritual plena, hacia un éxtasis que significa un salir de sí sin abandonar nunca el cuerpo. Incursionar en esta morada es difícil para el entendimiento porque se trata de una experiencia no cognoscitiva. El acceso a este espacio del castillo no es obra del tiempo ni de la voluntad sino de Dios. No hay virtud alguna para esta penetración porque acceder no depende de la voluntad, es decir, no depende de ninguna posibilidad humana sino de un regalo divino. Esto significa que la geografía del alma humana que proponen Aristóteles y Tomás de Aquino no se reduce a los hábitos, potencias y pasiones. Existe además una región

pura, un espacio de la comunión entre el alma y Dios, comunión que sólo es posible por la caridad divina.

A muchas de las hermanas carmelitas les es dado entrar en la quinta morada, dice Santa Teresa, pero no les es dado comprender la naturaleza de la *unión*. El cuerpo y el alma se separan por fin. Sin embargo, el entendimiento no puede entender. No hay ni imaginación, ni memoria, ninguna facultad humana participa, sólo Dios imprime la certidumbre de que estuvo ahí. Aunque Santa Teresa renuncia a decir qué significa *unirse*, se siente, no obstante, capaz de decir cuáles son los signos de la presencia divina. La diferencia entre el antes y el después de la unión es tan marcada como en un gusano de seda al transmutarse en mariposa. El alma transfigurada con la unión ve todo como casi nada, pero al igual que la mariposa, debe continuar en este mundo. La relación alma-Dios es como una promesa de desposorio espiritual, pero el matrimonio únicamente será posible hasta la sexta morada. La *unión regalada* es como una visita entre los futuros esposos. El demonio puede echarlo todo a perder, todavía puede oscurecer el entendimiento y entibiar la voluntad haciendo crecer el amor propio a costa del amor al prójimo.

La sexta morada es el espacio de la soledad con Dios para gozar de su presencia. Los peligros y sufrimientos son muchos, la gente duda y dice cosas. Pero ello constituye una prueba más que fortalece el alma. Sólo la misericordia de Dios triunfa sobre la incredulidad del mundo. El alma, convertida en mariposa, separada ya del mundo por su desposorio con Dios, es arrebatada de súbito por una *pena sabrosa*. “Quéjase con palabras de amor, aun exteriores”; se trata de una pena que llega a las entrañas “y cuando de ellas saca la saeta el que la hiere, verdaderamente parece que se las lleva tras sí”¹⁹⁴.

Es claro que Santa Teresa habla de una experiencia “femenina”, como el alma, de un raptó amoroso que de ser espiritual puede soslayarse como éxtasis erótico, pues el cuerpo también lo padece. Las similitudes entre la efusión erótica y la

¹⁹⁴ Santa Teresa, *Castillo interior o las moradas*, Aguilar, Madrid, 1982, pp. 151-152.

efusión mística son flagrantes, hasta equivalentes e intercambiables, digo siguiendo a Bataille.¹⁹⁵ Una saeta hiere sabrosamente el alma de la santa: se trata de Dios que desde la séptima morada arrebató a Teresa con “encendido fuego” y “dolor que quita y torna”. Se trata de una inflamación que procede del interior del alma y deja exhausta a la monja. Lo que permanece tras el amoroso arrebato es la disposición más ordinaria y resuelta a padecer por Dios,¹⁹⁶ de la misma manera que el placer violento que la amante profana siente cuando su follador la hace andar en cuatro patas ejercita su ansia de zozobrar y de la misma manera que los adolescentes de la *Historia del ojo* admiten que se sienten contentos porque les hace daño. Es decir, con tal de conservar esa pena sabrosa, la monja desposada por Dios está dispuesta a cumplirle con grandes actos de alabanza a su creación: es la humildad virtuosa que ofrece a cambio de tan regalada sacudida. Como dice Henry Miller en *Sexus*: “«¡Déjame cargar con el peso de tu dulce defecto!» Ése es el grito del corazón enfermo de amor.” Un corazón histérico que ha vuelto frígida la mente y ha quedado, por eso mismo, listo para follar salvajemente.¹⁹⁷ No hay moral que valide y acepte tal desequilibrio, por tanto, o estamos en presencia de un *mysterium tremendum* o lo nominamos vida disoluta.

Se trata de toda una experiencia erótico-espiritual que atrapa en la quietud y en la inocencia. ¡Cómo no quedar dispuesto a padecer más si el sufrimiento humilde, perseverante y paciente es el que ha llevado a tales profundidades del castillo interior, tan cercano al lecho donde mora Dios. Un castillo que ahora mismo imagino exangüe e inundado de aromas y emanaciones. La quinta morada había simbolizado la doncellez del alma, donde la unión regalada era sólo un pequeño adelanto de la ulterior entrega. El alma había quedado preparada para una entrega absoluta, y ésta se produce una vez recorrido el camino, el protocolo espiritual, una vez que la seducción ha promovido su propio final inexorable. En la sexta morada se ha superado la

¹⁹⁵ Cf. *El erotismo*, op. cit., pp. 311-312.

¹⁹⁶ Véase *Moradas*, op. cit., p. 154.

¹⁹⁷ Henry Miller, *Sexus. La crucifixión rosada I*, tr. De Carlos Manzano, Plaza y Janés Editores, S.A., Barcelona, 1987, p. 387.

castidad, se ha producido el desposorio, que resulta una metáfora más cuyo referente es una caída o entrada mística: el encuentro sexual, la horadación divina a la vulva virgen. El alma de Teresa la Santa es en verdad femenina: su naturaleza consiste en abrirse para que Dios penetre con su saeta y hiera en amoroso lance, “y con todo, no dura mucho este tan gran éxtasis”¹⁹⁸.

Es la propia Margo Glantz la que nos da una clave para interpretar el sacro amor como una historia erótico-edificante, digamos loyolista. Escribe:

A diferencia de los místicos del XVI, por ejemplo San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, que no precisaban de flagelaciones ni de cilicios para su unión espiritual con Dios, las monjas “edificadas” del siglo XVII utilizaban esos métodos como ejercicio cotidiano para provocar las visiones, en un afán por imitar la Pasión de Cristo y comunicarse con él a través de los sentidos. Una ascética corporal de este tipo provoca necesariamente delirios...¹⁹⁹

Lo que Glantz hace con su historia sacra es combinar los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola con la idea de que los raptos místicos son en realidad éxtasis eróticos, idea defendida por Bataille. Condimenta esta mezcla con un poco de lesbianismo y homosexualidad, le resta el patetismo loyoliano²⁰⁰ y el iconoclasmo intenso del autor de *Historia del ojo*. El resultado es una novela sin fuerza, vencida por sus propias precauciones y ocultamientos. Después de todo, de lo que se trataba es de configurar una historia donde no se notaran tales improntas.

¹⁹⁸ Moradas, p.176.

¹⁹⁹ Margo Glantz, “La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón. La razón de la fábrica: un ensayo de aproximación al mundo de Sor Juana”, en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (editores), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos, fronteras*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1995, p. 125.

²⁰⁰ ¿En qué consistían las disciplinas loyolianas? La propia Glantz las describe así: “Traer continuamente una corona de espinas en la cabeza; atarse cadenas gruesas en el cuello o en la cintura, o aherrojar con ellas piernas y brazos, cargar cruces pesadas, disciplinarse con vigor para lograr que la sangre salpicase las paredes y se distribuyese por el cuerpo como se distribuía por el cuerpo del redentor [...] Solían practicar sus ejercicios vestidas de manera especial, a veces con enaguas de cerdas, cubiertas por un saco y usando una soga por cinturón y totalmente descalzas; se ejercitaban también en la humildad cuando besaban los pies y recibían bofetadas de las otras monjas; cuando renunciaban a parte de su comida, o comían en el suelo con una venda en los ojos o una mordaza en la boca. Exagerando los preceptos fijados por Loyola, las disciplinas se aplicaban con cuerdas muy gruesas y esmero singular —sobre las espaldas desnudas de las víctimas— que alternativamente ejercían el cargo de verdugos.” (*Ibid.*, p. 128.)

¿Qué podemos agregar? ¿Novelar esto sólo para obviar que la pena sabrosa es un orgasmo común? ¿Por dónde procede el escándalo? ¿Por dónde el éxtasis producto de la reiteración? En verdad creo que a la “autora” de *Apariciones* se le apareció el genio maligno y olvidó que la clonación ha borrado a dios del mapa y le ha restado poder heurístico al complejo de Edipo. ¿Por dónde procede el escándalo y cómo se convierte en arte? ¿Por dónde procede la gracia de ese destino insensato que una monja histérica y una mujer subyugada (¡que además tiene una hija *voyeur*!) buscan a costa de mi paciencia como lector? Acudamos de una vez por todas a la explicación filosófica y antropológica del erotismo y la santidad y abrámosle camino a nuestra propia verdad sin padecer la angustia de las influencias.

En materia de estados místicos, admite Bataille, la moral decide.²⁰¹ Preguntémonos por nuestra parte por qué sucede esto. La razón es simple: se trata de un estado que escapa a la “normalidad” y por tanto está sujeto a sospecha, es probable que se trate de un mero acto circense o charlatán. Es decir, la moral es lo normal; el estado místico, al rebasar los límites impuestos, resulta anormal. Por tanto, la sana eticidad consagra desde su interior a su opuesto: la mística, lo mismo que el erotismo, conservan el estatuto negativo y a veces misterioso de lo que rebasa las fronteras de lo permitido.

“Somos seres discontinuos —dice Bataille—, que morimos aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos la nostalgia de la continuidad perdida [...] tenemos la obsesión de una continuidad primera, que nos liga generalmente al ser.”²⁰² Pero ¿cuándo perdimos la continuidad? ¿Acaso en el momento de nacer? Esta nostalgia ¿es un a priori ontológico, una marca pre-óntica? ¿O es que descubrimos esta discontinuidad cuando somos conscientes de nuestra propia muerte? Es un descubrimiento aterrizante que va arraigando en nosotros poco a poco hasta que, de pronto, ha penetrado ya cada resquicio. Nos atterra porque lo único que tenemos

²⁰¹ Véase *El erotismo*, op. cit., p. 313.

²⁰² *Ibid*, p. 28.

como valor inmediato y tangible es nuestra propia vida, la cual queda socavada cuando la muerte nos señala como sus criaturas preferidas, como aquéllas donde la contradicción vida-valor-discontinuidad—muerte-continuidad promueve la nostalgia de un supuesto estado anterior y con ella la angustia por la pérdida. Es decir, la única constancia que tenemos del ser es nuestra propia vida discontinua, y es justo eso lo que estamos destinados a perder. Nuestra conciencia ontológica, por más espiritual que se pretenda, es pragmática, se halla atada a la experiencia del mundo y a su cosidad. Transitar a la no-conciencia es lo que aflige, pues es justo la conciencia el atributo que me hace ser los que soy y no quiero dejar de ser, por más que no sepa exactamente de qué se trata.

Para Bataille existen tres formas de erotismo: el de los cuerpos, el de los corazones y el sagrado. En todas ellas lo que está en juego es sustituir el aislamiento del ser, la huella de su discontinuidad, por un *sentimiento* de continuidad profunda. Esto es, lo que importa es vencer el abismo que nos separa, *sentir* por un momento que más allá de la separación es posible el reencuentro. El erotismo violenta la plácida discontinuidad en la que vivimos, ahí donde creemos estar protegidos. “Toda la actuación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, en el punto en que el ánimo falta.”²⁰³ Nuestro ser se disuelve en los otros y hace inminente su reintegración a lo indistinto, a lo único que permanece. Por eso el erotismo se parece a la muerte o es una forma de muerte, porque con él se distienden los valores de la personalidad —¿ficción psicológica o metafísica ética?—, porque con él se disuelve el ser, la mismidad. El erotismo es estado de abierto.

La acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado de cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan el sentimiento de la obscenidad.²⁰⁴

²⁰³ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 31.

En otras palabras, la obscenidad es sólo un *sentimiento* que protege nuestro estado de cerrado en el que deseamos permanecer para posponer la apertura radical que tendrá que llegar con la muerte, donde al fin se está a merced de los gusanos, que nos penetran y fraccionan infinitamente, pues ya no hay protección alguna: cerrazón nula, apertura total, obscenidad esplendorosa. El erotismo es morir un poco y un poco alcanzar el estado perdido. Queda, de todos modos, estrictamente prohibido morir, el erotismo queda prohibido, excepto bajo ciertas condiciones de zozobra anhelada que trasgredan el interdicto.

La paradoja consiste en entender la nuestra como la mejor vida (la humana) posible y, conscientes de su finitud, aspirar a la prolongación perpetua. Así inventamos el espíritu, invención que en el fondo responde al ansia de perdurar. Por más espirituales que nos supongamos, nuestra espiritualidad está marcada por la experiencia tangible de la muerte que circunda, que asedia y termina por reducir nuestra diferencia, nuestra amada diferencia, a cosa, a nada. La muerte revela la continuidad, sin ella cualquier forma de hierofanía resultaría imposible. La muerte es el motor simbólico fundamental. Cuando vemos morir a alguien reconocemos en su imagen tiesa nuestra propia imagen vulnerable e invocamos entonces al espíritu como la fuente inmaterial de nuestra permanencia.

Nos encontramos ahora ante la lógica interdicto-trasgresión que impone Bataille como explicación antropológica del erotismo y como complemento de la idea filosófica de la continuidad. Los hombres, dice, “se distinguieron de los animales por el *trabajo*. Paralelamente se impusieron restricciones conocidas con el nombre de interdictos”²⁰⁵. Sin que él lo aclare de este modo, aventuro enseguida una glosa de su propio pensamiento y me sirvo para ello de la distinción entre interdicto y prohibición.

En el interdicto no hay centro de donde provenga el imperativo, porque todos somos el centro, es decir, el interdicto es lo que Kant llamaría le ley moral en mí. Se

²⁰⁵ Cf. El capítulo titulado “El Interdicto y la transgresión”, en *El erotismo, op. cit.*, pp. 43-204.

trata de una condición del espíritu, digamos: de un a priori ontológico que después volcamos sobre las cosas. En la prohibición, en cambio, existe un centro desde donde se irradia y legitima la norma, la ley o la regla (en el caso del juego). La prohibición es estipulada explícitamente mediante un acto convencional y público. El interdicto nunca ha sido estipulado, pero obra en la conciencia como una fuerza represiva que sin tener origen externo nos pertenece a todos. Por ejemplo, la prohibición del incesto es universal porque tras ella está obrando el interdicto sexual. Por otra parte, no se puede entender el interdicto sin la trasgresión.

La lógica del interdicto deja ver toda su arbitrariedad cuando la vemos desde la perspectiva de una nueva oposición: el *adentro-afuera* que supone una geometría polifacética donde cada uno, indistintamente, representa el papel de estar dentro y estar fuera por más que, en sentido pleno, siempre se esté dentro. Estoy fuera con respecto de otro, pero no del todo. Es una doble constitución dialéctica que me hace “bueno” y “malo” a la vez según tome partido. Se trata de una simultaneidad que me habla de una truculencia ética que rebasa mi ínfimo margen de decisión. Estoy dentro con respecto a mí mismo, a la familia, a la comunidad, a mi país, y estoy fuera con respecto al otro, la otra familia, la otra comunidad, el otro país. Otredad y limitación geométrica que vuelven relativa e históricamente determinada cualquier trasgresión. El problema consiste en suponer que yo, como autor ecuménico, poseo una visión privilegiada de lo que es mejor o peor y desde ahí trate de sentir conmiseración o lástima por mis pobres semejantes a quienes hay que escandalizar con el fin sacarlos de su santa y epicúrea paz espiritual que vuelve fríos los corazones y estúpidas las mentes, excepto la mía, claro está, pues es el otero desde donde el mundo podrá reconocerse y salir de su insignificancia.

El erotismo es, primero, una actividad del espíritu y, más tarde, una actividad del cuerpo, aunque la manifestación más obvia sea la del cuerpo, porque es finalmente éste el que se abre y expone al peligro. Para el espíritu no hay otro límite que la idea, sin embargo para el cuerpo existe un límite sangriento, débil y sutil que

debemos cuidarnos de no franquear. Al ser el erotismo una actividad interior, no puede considerársele en el orden de la naturaleza sino de la eticidad, único “lugar” donde son entendibles el interdicto y la trasgresión. En el orden natural todo está permitido porque nada está prohibido, pero en el moral no todo está permitido porque el orden es lo que es justo porque en él imperan interdictos, prohibiciones. Por tanto, sólo en el orden moral es posible la trasgresión, pues únicamente se trasgrede lo que está atado por un interdicto. La trasgresión es siempre una acción de carácter ético.

Pensar el erotismo en términos artísticos es bordar su pertinencia ética por medio de formas históricamente identificables. Es decir, el erotismo estético arraiga en la *tierra*, en la eticidad, desde donde es con-figurado. Los contenidos eróticos mantendrán siempre la huella de su proveniencia. Esto significa que tanto lo porno como lo obsceno son marcas pequeñas, formas específicas que adquiere el erotismo, modos de expresión de un interdicto sexual que los posibilita. Mantengamos el interdicto para disfrutar de él, nos grita Bataille desde su tumba. Abramos los brazos al pecado, trasgredamos nuestra propia incapacidad de trasgresión, impidamos que la buena conciencia siga festinando con nosotros, ¡hagámoslo! aunque el costo sea la obscenidad esplendorosa...

Desde esta perspectiva antropológica, ni lo porno ni lo obsceno se oponen a lo erótico, porque ambos resultan expresiones de una trasgresión; son experiencias extremas y codificadas que rebasan los límites permisibles. El gran problema de la literatura, cuando ha decidido explotar las posibilidades que un mundo ético abre a su alrededor, es la estupidez, entendida ésta tal y como la definía Flaubert, como la falta de visión para los lugares comunes.

“La experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto, que para el deseo que conduce a infringirlo.”²⁰⁶ Capacidad de angustia y deseo apremiante de existir para mi cuerpo, he ahí digo, influenciado por Bataille, los dos atributos

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 56.

fundamentales del *homo eroticus*; conciencia de la eticidad que me circunda y protege, además de conciencia de su arbitrariedad, he ahí, digo en el mismo talante, dos centros de irradiación fundamentales para el *homo fabulans*. Juntemos todo y quizá tendremos los criterios para localizar la literatura erótica, literatura que al llevar ese adjetivo debe poder ser angustiante, despertar el deseo y dismantelar formas sociales esclerosadas que forman parte del ciclo con el que la buena conciencia gusta darse por su lado, fingiendo aparentemente lo contrario: no es sólo lucrar con el escándalo —para el cual se necesitan unas antenitas de sentido común muy sociológicas—, se trata también de la angustia y el deseo coludidos en una *suave ambigüedad* que despedaza los criterios tan ansiosamente buscados.

¿Qué ha pasado con la historia sacra? ¿Dónde quedó sor Lugarda de la Encarnación y su intolerable deseo de tocar con sus manos beatas el cuerpo de Cristo ensangrentado? Dejemos que la narradora, por un momento olvidada, aunque no del todo, nos ponga al tanto del desenlace. Aquí llega, obstinada en platicarles a legos e iniciados el proceso que conduce a la escritura. Escribir, dice, es un acto de fortaleza: implica visitar a un personaje hecho y salir desfallecido de su visión, pues ya no actúa como uno quiere sino según su propio designio,²⁰⁷ y si a ello agregamos que, como parte de la trama, ese personaje debe caer en éxtasis, el esfuerzo resulta inaudito.

Lugarda, presa de requiebro con amor tan encendido, por fin es visitada por la Divina Figura, lo cual hace entrar a la aspirante a santa en estado de disolución. Pero su sorpresa es tan mayúscula cuando ve desnudo al Hijo de María y siente tanto temor por no saber si su visión proviene de Dios o del diablo, que le espeta: “¡Oh, dulce Jesús, aunque no vuelvas, aunque te alejes, aunque te pierda para siempre, si no has de volver honestamente vestido y enamorado con decoro, no volveré a recibirte!”²⁰⁸ Y Lugarda reza, reza en voz alta para alejar al genio maligno que se

²⁰⁷ Los escritores han vuelto un lugar común esta idea de los personajes que cobran vida y resultan incontrolables.

²⁰⁸ Margo Glantz, *Apariciones*, *op. cit.*, p. 71.

empeña en engañarla. No obstante, Jesús es verdadero, y aunque amaga con alejarse, decide regresar “con suavidad severa o amorosamente desdeñado”²⁰⁹.

Sin embargo, no es el momento propicio para hacerla caer en pena sabrosa: la narradora no sabe aún cómo delinear el auténtico éxtasis y decide realizar otro experimento: escribir después de hacer el amor, inmediatamente después del orgasmo. Pero en el instante en que se apresta a dejarse penetrar por la visión, con las piernas temblorosas y las yemas de los dedos rozando impacientes el teclado, lo único que consigue es ver dormida a Lugarda —quizás como expresión de su propio deseo, pues ¡quién te manda a escribir después de hacer el amor!, cuando lo recomendable es permanecer al lado del amante, dulcemente enganchados hasta que el cansancio los venza y sus untuosidades permitan que su hinchazón y tu raja resbalen hacia el reposo inadvertido, ya al otro día, con la sonrisa cóncava y el semen abriendo surcos por el cuello y los muslos, se recolectarán los pormenores de la experiencia mística—.

Sentada sobre la cama en estado de embriaguez, Lugarda de la Encarnación abraza un crucifijo. Ya no digiere, no orina, no sangra, y al fin cae desmayada. Confiesa que ha buscado al Señor con todas sus fuerzas, y siendo ella carnal, su deseo y su amor han comenzado por su propia carne. Desde ese momento decide orar echada en cruz e intensificar el castigo sobre su espalda. Para flegelarla todas las mañanas está su hermana Teresa, quien considera servicio divino su misión de verdugo. Un día, de repente, mientras azota a Lugarda, escucha un jadeo en el jardín. Al asomarse descubre dos perros copulando. La visión la hace huir y retomar el flagelo contra su hermana con mayor devoción y furia, hasta desflorarle los pezones que coronan sus grandes pechos. Cada prueba de amor ha ido llenando de ternura a Cristo, que en recompensa por tanto sacrificio ofrece su sangre como regalo, y Lugarda bebe con fruición el líquido espeso que resbala por las heridas de su amante.

Teresa Juana le mastica los alimentos a su hermana y cariñosamente los introduce en su boca. Sus labios se tocan con dulzura. Pero Juana sufre y el Señor lo

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 71.

sabe y la consuela pidiéndole fe, ofreciéndole su aliento con el aliento de su hermana ungida, que sangra por la boca cuando siente los labios mitigantes de Teresa. En ese instante no hay diferencia alguna “*con el sacramento de la misa, cuando el sacerdote bebe el Sagrado Cáliz, o cuando entrega el Sagrado alimento a quienes quieren comulgar con Dios*”. Desde ese momento Teresa Juana se sabe invadida e iluminada igual que la ausente. Ahora se pertenecen. “*Y en las visiones gozan de un banquete delicioso y sagrado, el de Dios, servido y oficiado por la doncella del Señor. Allí conocen a la Santísima Trinidad en unidad de esencia como cuando se celebra la misa.*”²¹⁰ Ellas dos y el Señor, en arrebató erótico-lésbico, celebrando el misterio de sus cuerpos iguales, celebrando su mismidad ante los ojos del amante, sintiendo sus dolores al unísono, compartiendo su sangre y sus pensamientos. Una es la otra. Han recuperado la androginia primigenia, y el acto es festejado por el divino amante fundido en el cuerpo de Lugarda para hacerle el amor a Teresa Juana, la magnánima Lesbia protectora.

Como decía Nietzsche refiriéndose precisamente a *ecce homo*, es decir, a sí mismo y a Cristo: lo que no mata hace más fuerte. Nietzsche, como Job, como Cristo, como los mártires, optan por una vida heroica y patética para liberarse de lo pueril e insulso de la vida cotidiana y lograr así lo que en lenguaje estoico sería la *apatía*, la ausencia de pasiones. He aquí al hombre, pero también a la mujer, *Ecce Mulier*. Una mujer liberada de las pasiones mundanas porque la suya es una, única, la Pasión de Cristo, el crucificado que padeció por nosotros y nosotros estamos obligados a hacernos dignos de ese sufrimiento.

El éxtasis ha llegado sin necesidad de reiteración. La búsqueda de la vida divina a través de la pasión mística por fin revela su auténtico motivo. La pasión mística se ha convertido a mis ojos en uno de los más grandes impulsos de perfección que mueve al ser humano y, por tanto, en uno de los más grandes reductos del amor a sí mismo. Se busca al perfecto amante, se desdeña la vida en este mundo, por

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 116-117. En el original el tiempo verbal no es presente.

perecedera, agónica e intolerable. La satisfacción, el orgullo y la mediocridad, sostiene Bataille, son tácitamente condenadas por esta moral mística, porque sólo manifiestan la servidumbre del presente, la plenitud tibia que constituye el apego a sí mismo.²¹¹

No es menos pusilánime temer la estabilidad fundamental que vacilar en romperla. La inestabilidad sin cese es más sosa que una regla rigurosa: no podemos desequilibrar (sacrificar) más que lo que es. Desequilibrio, sacrificio, son tanto mayores cuanto su objeto estaba en equilibrio, estaba acabado. Estos principios se oponen a la moral necesariamente niveladora, enemiga de la alternancia. Derruyen la moral romántica del desorden tanto como la moral contraria. [...] El éxtasis no explica nada, no justifica nada, no aclara nada. No es más que la flor, ni menos inacabada ni menos perecedera. La única salida: tomar una flor y mirarla hasta el acuerdo, de suerte que explique, aclare y justifique, siendo inacabada y siendo perecedera.²¹²

Pero, hay algo que explica el éxtasis. Los asertos bataillianos resultan verdaderos pero olvidan que el apego a sí mismo mueve, en realidad, tanto la búsqueda de perfección mística como esa seguridad ostentada con baluartes e instituciones. La diferencia es de magnitud y de “éxito”: el máximo apego tiene que cerrar el círculo y coincidir con la indiferencia total, mediante la cual se exalta lo mejor y únicamente eterno que hay en mí, esto es, mi vida espiritual. Cualquier otro tipo de apego no es sino la posposición del miedo a la muerte, el temor ciego a fuerzas ocultas que me penetran, es el pragmatismo ontológico que me defiende contra los demonios y que resulta necesario para que la vida tenga algún éxito en la conciencia. Se trata, pues, de los baluartes y las instituciones, por un lado, y de la vida espiritual, del proyecto de perfección, por otro. Son dos formas que toma el apego a sí mismo. Al final uno se pregunta cuál de los dos es menos equívoco.

La moral no puede ceñirse al *mantenimiento* de la vida, exige su *expansión*.²¹³ Pero ¿qué se expande si la vida misma es un acto moral continuado? Se expande, he de insistir, la moral misma, el proyecto inacabado que me resulto y que ansía

²¹¹ Cf. “Mística y sensualidad” en *El erotismo*, op. cit., p. 316.

²¹² Bataille, *El aleluya*, op. cit., p. 67.

²¹³ Véase *ibid.*

acabarse; se expande la moral y con ella el *estado de conciencia* que soy. Claro, soy bueno, soy beato, soy virgen, humilde... Pero porque es lo que deseo de mí, no lo que los otros necesitan de mí. La moral expansiva, en este sentido, es la máxima conmiseración a que puede llegar el ser humano, es la lástima absoluta, la egolatría perfecta, porque no se nota, porque la misma moral carece de criterios para juzgarla, porque lo bueno y lo malo quedan empequeñecidos como categorías alertadoras y porque la maldad máxima de la expansión mística ha alcanzado tal nivel de expansión narcisista, que ya no hace daño. Superación de la ética mediante la ética, superación de la moral mediante la moral, pues sólo dentro de ella actúa el impulso ontológico hacia un ser que no soy y que es más perfecto, impulso que no es más que la ficción metafísica donde habitan la esperanza y la personalidad.

La gloria sobreviene desde afuera, la conceden los otros cobardes, pusilánimes y correctos que reconocen la violencia y distinción de mi acto trasgresor, bien para confirmarse en su propia medianía dadora de vida —y en tal cosa execran la trasgresión y la llaman “mala”—, bien para desear la emulación y descubrir, igualmente, que no están dotados para violentar el interdicto que los somete y pacifica. En ambos casos, en el desconocimiento moral y en la emulación impotente, la gloria le sobreviene al trasgresor en razón directa de la magnitud de su violencia.

Toda expansividad es ciega. El sentido resulta siempre vencido ante la pérdida que al final se impondrá. Entre los extremos no media más que un gesto y un gasto de energía inútiles pues hemos sido engendrados para la muerte. Debemos rendirnos ante una verdad fundamental: la vida está festinando con nosotros. Somos sujetos atravesados por un *criterio* que solventa las diferencias, en el fondo irreducibles. Somos la permanente construcción de un estado de conciencia que, en cada caso, siempre será el mejor, por más débiles que nos reconozcamos frente a los otros. Inclusive la angustia que se entrevé en medio de ese estar regalado de sí mismo es una forma de solventar nuestro yo. Más aún, la misma angustia superada en el éxtasis es una manera que la vida tiene de defenderse. Todo punto de vista, por más exaltado

y espiritual, es precario y defensor de un estado de conciencia, ya beato ya pusilánime, bien púdico bien ruidoso, excitante o devastador, ecológico, marxista, cristiano, novelado o convertido en ensayo de prolijidad sospechosa.

El presente es profundidad infinita e impenetrable. Profundidad y ausencia, vida y muerte, supremacía del bien o del mal, el único camino es la indiferencia absoluta, que es ya una deferencia parcial por mi propia “convicción”. Si me ocupo me arrepentiré, si no me ocupo me arrepentiré, me ocupe o no lo haga de todos modos me arrepentiré. Somos el pro-yecto perfecto, el ente inacabado e incansable, la prueba viviente de que alguien, *in illo tempore*, fue malo. El ser es esperar ser.

¿Cómo trama el tiempo en la conciencia de tal modo que nunca soy lo que soy? Más allá de cualquier actitud mística, esta vida tal y como es vivida es la única con la que cuento. Finalmente, la inminencia de mi estado putrefacto, la clara conciencia de que mi amado ser discontinuo habrá de ceder paso a la muerte, a la desaparición de lo mejor de mí que es mi estado actual, por el cual transito en forma inadvertida, pues es la única exigencia necesaria para continuar en él. ¿Cómo podría ser de otra manera? A pesar de esto, o precisamente por esto, me considero no total, un ser cuya bonanza ontológica habrá de venir, está por llegar. Eso sí, si es posible antes de morir. Y en esa tirantez, sobrepujado por ese estigma, quedo nadificado, aunque en algún instante, presa de algún raptó *alethéico* o *epifánico*, resuelva no preocuparme más y, así, promover un nuevo estado de conciencia superada y asumir la suave alternancia que el azar ofrece y el lenguaje nunca sabrá nombrar. Pero entonces estaré de nuevo en el camino de la expansividad negativa, delimitando mi propia arbitrariedad.

CAPÍTULO SEGUNDO

En Salamina ya no pasa el tiempo

Bitácora de la escritura I: el tiempo

Leo en mi bitácora: “El tiempo es un instante suspendido entre dos nada. Y entre un instante y otro no hay comunicación, transporte alguno.” Al retomar la escritura, sin embargo, tengo la impresión contraria, como si entre ese suceso y éste no hubiera separación alguna, como si representaran un solo movimiento, un solo gesto, un solo impulso, como si el alma se las arreglara para hacer *tabula rasa* de los lapsos que no necesitamos para tener una impresión de continuidad y permanencia. Pero, ¿cómo olvidar eso en lo que estoy pensando y que me asalta como un vacío? Trato de recordar qué hice mientras tanto: terminé de leer una novela, ayudé a mi hija con su tarea de ciencias, olvidé esta bitácora, al menos por unas horas. Tal parece que al asirnos a las cosas que consumamos con regularidad, es decir, a nuestros hábitos, el devenir encontrara apoyaturas para quedar fijado. Devenir fijado: suena paradójico. Mis cavilaciones me acompañan hasta la recámara donde mi esposa duerme. Un deseo diferido resurge al contemplar su cuerpo acoplado con lasitud al edredón. Y aquí estoy, escribiendo, preparando un porvenir del que poco sé realmente... Visto así, el porvenir me resulta una perspectiva sin profundidad, no tiene en verdad el menor nexo sólido con lo real. ¿Y el pasado? “El pasado es en nosotros una voz que encontró eco.”²¹⁴ Nuestra costumbre es hacer que las cosas parezcan necesarias, aunque no *estén*.

¿Qué pasa con ese *tiempo completo* que sospecho alguna vez fue mío, pues sigo aquí, y por ello supongo que he durado? Un tiempo ido que ni siquiera recuerdo, y sólo permanece en mí como decrepitud, cansancio. La duración actúa como necesidad a fin de asumir nuestra permanencia. ¿Pero qué permanece? ¿La sustancia,

²¹⁴ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, op. cit. p. 50.

este cuerpo fiel porque no puede ir a ninguna parte? ¿Es mi materia que soy lo que dura? ¿Y las ideas, las emociones, los amores perdidos, dónde quedaron si no son sustancias? La duración, al parecer, resulta otra manera de referirnos al cuerpo, mientras permanece.

No sé dónde pueda estar el *tiempo completo*. Al menos en mi conciencia no lo tengo. Unos cuantos instantes, incontrolables, son los únicos que han querido permanecer, los únicos que tengo o continuo sintiendo precisamente por lo que han dejado en mí. Esto debe ser sin duda el recuerdo: una acumulación de instantes que algún día representarán otro instante memorioso, relativo sólo a mí. Son las arbitrariedades de los instantes las que me van constituyendo. Presentes que no pasaron sino que yacen anclados, y que luego anudo a otros presentes igualmente anclados, hasta llegar a ser la suma de todos esos instantes memorables, realmente sentidos. No hay un ritmo temporal inquebrantable. Nuestro tiempo es un tiempo roto que huye hacia una nada que constantemente extraviamos, y que a veces deseamos reconstruir mediante un acto narrativo.

Esto es precisamente lo que hace Javier Cercas en *Los soldados de Salamina*: ejercitar la memoria, combinar recuerdos, aunque no sean los suyos. Lo cual nos lleva a otro problema: ¿cómo distinguir las pretensiones de verdad en un texto narrativo? Más aún, ¿cómo distinguir entre historia y ficción? Lo planteo pues con frecuencia este autor busca delimitar la frontera entre una y otra, no obstante que su propia obra resulte, paradójicamente, ambas cosas: historia y ficción. Se le oye decir, por ejemplo:

—Yo ya no escribo novelas. Además, esto no es una novela, sino una historia real.

Y poco después, refiriéndose a su relato, explica:

—Será como una novela. Sólo que en vez de ser todo mentira, todo es verdad.

Autor, narrador y personaje coinciden en la misma persona. Al final de la primera parte, insiste. Es el momento en que Cercas negocia un permiso con el

director del periódico donde trabaja. El jefe, que conoce las aficiones literarias de su subordinado, repone irónico:

—¿Qué? ¿Otra novela?

—No —contesta él, satisfecho—. Un relato real.

Le explica qué es un relato real. También de qué va el suyo.

—Me gusta —dice entonces el director—. ¿Ya tienes título?

—Creo que sí —contesta Javier—. *Soldados de Salamina*.²¹⁵

Mucho me habría gustado estar ahí para escuchar al autor exponer lo que es o no un relato real, y no tener que buscar, como ahora, pistas en su propia obra. La pregunta, por tanto, acerca de la verdad y la ficción sigue en pie. Pero antes debemos tratar de resolver el primer problema, el del tiempo, o al menos decir algo al respecto.

Para empezar, no nos preguntaremos qué es el tiempo a fin de no caer en aporías, para que no nos suceda lo mismo que a San Agustín, quien, como nosotros, sabe qué es el tiempo mientras no se inquiera sobre él. Nos preguntaremos algo menos elusivo: ¿qué tipo de *realidad* tiene para nosotros el tiempo? No se trata, por supuesto, de una pregunta abstracta sino de saber cómo *nos afecta*.²¹⁶

Según Gaston Bachelard, “el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad... Es la soledad más desnuda en su valor metafísico”.²¹⁷ Lo que se impone a la conciencia es la novedad, hostil, del instante desconocido, que nos arranca de esa plácida continuidad ignorada en la que vivimos y nos marca con su dramatismo. El tiempo es una discontinuidad esencial.

Sin embargo, Henri Bergson piensa que tenemos una experiencia íntima y directa de la duración. Según esto, el presente es una nada pura que ni siquiera logra

²¹⁵ Javier Cercas, *op. cit.* Las referencias provienen, sucesivamente, de las siguientes páginas: 37, 68 y 74. He adaptado la narración a mi texto.

²¹⁶ Véase *supra*, “Tiempo mítico y tiempo metafísico”.

²¹⁷ *La intuición del instante, op. cit.*, p. 11.

separar realmente el pasado y el futuro. En efecto, parecería que el pasado llevara sus fuerzas al porvenir, y también parecería que el porvenir fuera necesario para dar salida a las fuerzas del pasado, y que un solo y único impulso vital solidarizara la duración. Finalmente, la filosofía bergsoniana reúne de manera indisoluble pasado y porvenir, y toma el tiempo en bloque. Lo que en realidad explica *la* vida no son los breves instantes sino la duración.²¹⁸ El instante es una falsa cesura, la separación entre pasado y porvenir resulta artificial, pues constituyen una indestructible unidad. Pero Bachelard sostiene que nuestra conciencia surge con mayor seguridad en los instantes creadores. “En el fondo de nosotros mismos —asegura—, donde la gratuidad posee un sentido tan claro, no captamos la causalidad que daría fuerza a la duración.”²¹⁹ La duración no tiene un carácter directo e inmediato. Sólo en el presente tenemos la sensación de existir, porque en él hay una identidad absoluta entre el instante y el sentimiento de vida.

Duración *versus* instante señala, por tanto, un dilema: ¿sentir o configurar? ¿Qué es más importante, la certeza del sentimiento o la del juicio? ¿Es la existencia un *pathos* o una racionalización? Primero es, creo, un sentimiento, una corporalidad, una emoción actual, incisiva. Y el pasado y el porvenir, ¿también son emociones patéticas? La duración es tan sólo un ente abstracto, un concepto: no la podemos sentir, únicamente conjeturar. El instante, en cambio, lleva toda la carga de un origen y de un fin. Es absoluto. Pero no porque sea algo que se sienta en todo momento. Se trata de un alto de la conciencia, de un acto fundacional. El dilema, nuevamente, es ver todo separado —el instante— o todo junto —la duración.

¿Qué somos cuando somos tiempo? ¿El reposo de una duración o la huida de un instante? ¿La promesa de una llegada o la falta de comienzo absoluto? ¿El hábito que se finca en nuestros recuerdos o la yuxtaposición eterna de fugacidades? La vida

²¹⁸ Cf. *ibid.*, pp. 14-15.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 16-17.

“encuentra su realidad primordial en un instante”²²⁰. La vida, cuando la mentamos así, como una generalidad, no es sino lo discontinuo de los actos, no una totalidad guardada definitivamente en la conciencia, sino los recuerdos breves, fortuitos, que a veces no sabemos ni por qué están ni qué representa su sobrevivencia. Pero ahí están, hablándonos de algo que quiere ser un todo y no parece más que una acumulación de instantes sin ligadura.

La más terrible de nuestras certidumbres llega a ser una ignorancia esencial. Porque tenemos un origen buscamos un destino. Al menos eso creemos. Pero se nos niega la seguridad definitiva. Venimos al mundo a ser aleccionados acerca de la nada que nos forma. Llegamos a ser sujetos espirituales precisamente por nuestras ignorancias, y cuando creemos saber, de lo único que podemos estar seguros es de nuestro fracaso final. Descubrimos así la monotonía del destino con un regusto amargo de saber, como si el saber consistiera en un despecho.

Si nuestra realidad temporal es el instante, entonces es el azar y no la necesidad quien fragua nuestro destino. ¿Y qué es el destino sino el intento desesperado por ver retrospectivamente unidos, causalmente unidos, los acontecimientos pasados para luego suponer que lo mismo sucede con los futuros? ¿No resulta esto precisamente la duración? Tener destino es durar para algo: las causas finales, mitológicas, se apoderan de la conciencia en un intento delirante que ignora, muy convenientemente, los instantes fecundos personificados en las causas eficientes, únicas que en verdad quedan incorporadas al cuerpo durable. Así buscamos vencer al instante que nos dio origen: aquella pasión fortuita, un encuentro desafortunado, esa cópula incontrolable, en fin, algún momento perdido que nada tiene que ver con un supuesto destino o misión de grandeza.

¿Qué es el tiempo ahora mismo que escribo, sino esta cesura que con toda seguridad ya empiezo a olvidar? Momento autoconsciente pero carente de vínculos con el sustantivo elegido al comienzo de este ensayo. Lo que sí sé es que *Soldados de*

²²⁰ *Ibid.*, p. 20.

Salamina tiene que ver con el azar y, por tanto, con unos cuantos instantes productivos. Lo explico de esta manera. Un día, Javier Cercas entrevistó al escritor Rafael Sánchez Ferlosio, quien le confesó algo sorprendente sobre su padre, el también escritor y principal falangista Rafael Sánchez Mazas, quien estuvo —asegura Ferlosio— a punto de ser fusilado por las fuerzas republicanas. Fue al final de la guerra, hacia finales de los treinta. Tras un año como refugiado en la embajada de Chile, Sánchez Mazas escapó de Madrid, al parecer con el propósito de llegar a Francia, pero lo detuvieron y llevaron a la prisión del Collell, donde lo «fusilaron». Se trató de un fusilamiento masivo. Mi padre —agrega Ferlosio— aprovechó la confusión de un *instante* para esconderse en el bosque. “Desde allí, refugiado en un agujero, oía los ladridos de los perros y los disparos y las voces de los milicianos, que lo buscaban sabiendo que no podían perder mucho tiempo buscándolo, porque los franquistas les pisaban los talones. En algún momento Sánchez Mazas oyó un ruido de ramas a su espalda, se dio vuelta y vio a un miliciano que le miraba. Entonces se oyó un grito: «¿Está por ahí?» Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó: «¡Por aquí no hay nadie!», dio media vuelta y se fue.”²²¹

Esta historia, hallada azarosamente, impresionó mucho a Javier Cercas. Desde que supo de ella no lo soltó hasta que, nueve años después, pudo terminar una novela —o relato real— con ella, relato cuya conclusión resultó también un lucimiento del azar. Tenía ya escritas las dos primeras partes pero las sentía inconclusas, cojas. Cierta ocasión, al entrevistar a otro escritor, esta vez el chileno Roberto Bolaño, encontró lo que faltaba. Bolaño le refirió la historia de un antiguo soldado de todas las guerras, un tal Miralles, a quien Roberto conoció en un sitio de descanso llamado Estrella de Mar, lugar donde el chileno trabajaba. Miralles, español de origen, había peleado del lado republicano y, lo mismo que el miliciano que le perdonó la vida a Sánchez Mazas, estuvo unos días en la prisión del Collell, por las mismas fechas. Oía

²²¹ *Soldados de Salamina, op. cit.*, p. 20. Cita adaptada a este ensayo.

y bailaba con la misma pasión el pasodoble tristísimo que un guardia bailara la víspera del fusilamiento, lo que llevó a Cercas a concebir la idea de que se trataba del mismo hombre. El héroe que andaba buscando para su novela había surgido de la nada, como la historia misma. Tras escuchar el relato y filosofar al respecto —pues “uno nunca encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega”—²²², algo en su interior le dijo que Miralles y el perdonavidas podrían ser la misma persona, el héroe de su novela. El azar desató la historia y ahora la anudaba. Sin embargo, no conforme con ello, a lo largo de toda la narración los hallazgos fortuitos van determinando el curso de los acontecimientos.²²³ Desde luego, el azar, como los instantes, no son cosas que estén bajo nuestro control, no pensamos en ellos sino hasta que se vuelven necesarios, paradójicamente.

Para todo acontecimiento siempre existe la otra visión, el otro punto de vista. Así como aquí hemos planteado dos maneras de vivir el tiempo aparentemente contrapuestas, de la misma manera, *mutatis mutandis*, Javier Cercas nos cuenta la historia de un personaje olvidado, porque representa la cara que España quisiera olvidar de su historia reciente, la del franquismo. Desarticula con ello cualquier visión maniquea. Descubrimos a un Rafael Sánchez Mazas complejo, con virtudes y debilidades, buen escritor pero no excelente...

Este acto memorioso de Cercas repercute en al menos tres problemas filosóficos: el problema de la verdad histórica, el de las tradiciones literarias y el de la oposición entre literatura y vida. Al vindicar a un escritor falangista olvidado por la tradición, se la está reinventando, o al menos provocando. Lo que mueve a la

²²² *Ibid.*, p. 165.

²²³ En la página 27 aparece un historiador que le escribe a Cercas para decirle que habían sido dos los sobrevivientes del fusilamiento, lo cual acrecienta el prurito por saber qué había ocurrido aquella tarde en el bosque; en la página 40 aparece este historiador dando nuevas pistas; en la 42, Cercas averigua, por azar, que Sánchez Mazas había dejado una grabación con la historia de su fusilamiento; en la 56, se entera de que aún no ha muerto uno de los amigos del bosque que ayudaron a sobrevivir a Sánchez Mazas; por si fuera poco, en la 145 el director del periódico le propone a Cercas que, con el fin de airearse un poco, mejor haga una serie de entrevistas a personajes de algún relieve, actividad que lo llevará hasta Bolaño...

provocación es la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida: “se puede ser un buen escritor siendo pésima persona (o una persona que apoya y fomenta causas pésimas)”²²⁴. Por un lado, se ha insistido en ocultar una verdad histórica; por otro, queda al descubierto la arbitrariedad de las tradiciones literarias; y por último, ¿tiene la vida de un escritor algo que ver con su calidad literaria?

Saberse escritor es como saber el tiempo: una ausencia que no incomoda sino hasta que se plantea. Cercas vive este problema en su propia novela o relato real. Sabemos, por ejemplo, que el acto escritural resulta una obsesión ineludible, que se escribe para no morir del todo, que escribir implica investigar, que cuando se es escritor puede ser indigno hacer carrera literaria o política, que un buen periodista resulta siempre un buen escritor pero al revés no sucede lo mismo, que ser escritor de verdad, es desear por encima de todo terminar un libro.²²⁵

¿Para qué escribimos? Ésta parece, en definitiva, la pregunta más apremiante. La respuesta tiene que ver, una vez más, con el tiempo, con la vida. Escribimos para no morir del todo. Cuando la escritura es un acto memorioso llega a ser una manera de conservar vivo al otro. Pero también aferrarse a los recuerdos es una manera de continuar vivos nosotros. ¿Quién nos echará de menos? Finalmente, son las pequeñas cosas que dejan los instantes las que le dan sentido a la vida. ¿Cuál es ese detalle precario que en *Soldados de Salamina* viene a compendiar esta filosofía? Un baile. Ante la mirada fascinada de hombres que se están haciendo la guerra inútilmente. Un baile. Ante un *voyeur* indiscreto, pantomima que proclama la secreta alegría de saberse vivo a pesar de todo, y que resurge siempre en el momento en que algo debe darse por terminado. Un pasodoble muy triste y muy antiguo, dibujado bajo la luz de una marquesina de un rulot. O en el jardín de una prisión improvisada. Y entre uno y otro sesenta años de distancia. Dos instantes y un vacío largo que podrían permanecer en el recuerdo de todos... Si ello pasa, el escritor habrá cumplido una parte de su

²²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²²⁵ Véase *ibid.*, pp. 50, 53, 65, 137, 151 y 170.

misión: la de descubrirnos los íntimos paralelismos entre las cosas, lo que yacía oculto en el vértigo de los instantes, la *repetición* donde se inventan los gestos que nos dan sentido y nos reconcilian con la perdurabilidad, con la duración entendida como la inercia universal del tiempo.

Bitácora de la escritura II: el mito

Leo en mi bitácora: “¿Coincide nuestra condición histórica con nuestra condición temporal? ¿Pensarnos como sujetos históricos es lo mismo que pensarnos como sujetos temporales?” Según Paul Ricoeur,²²⁶ el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo.

La experiencia humana es de carácter temporal, pero precisa del espacio para anclarse psicológicamente.²²⁷ Siempre que reflexionamos sobre el tiempo en términos teóricos, tropezamos con caminos cerrados, con aporías aparentemente insolubles. A pesar de ello, hablamos de él como algo familiar: lo medimos, lo comparamos, lo sentimos, está *ubicado*, tiene sus amarres en la psique, sus formas de normalizar las cosas. Si bien resulta imposible seguir y tocar esa corriente uniforme que parece la duración, todos poseemos una cronología, *somos* algo, al menos el cuadro sinóptico de nuestras mejores y peores coexistencias, cada una de ellas desconectada, desde luego, del «flujo» temporal. Y sin embargo, duramos, *inventamos* un tiempo completo para alojar nuestra cronología. La duración nos transforma, así, en sujetos de ficción.

²²⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, T. I, México, Siglo XXI, 2000.

²²⁷ Aquí se abre una nueva problemática: ¿qué tiene que ver la experiencia del tiempo con la experiencia del espacio?, ¿cómo *arraigan* los instantes en la memoria? En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard sostiene que nuestros recuerdos poseen una sustancia espacial, están *alojados*, el alma es una morada, “al acordarnos de las «casas», de los «cuartos», aprendemos a «morar» en nosotros mismos”. (*Op. cit.*, p. 29)

El tiempo posee una dimensión instantánea, sin entramado posible, y otra dimensión fictiva, en la que configuramos nuestra historicidad, en la que duramos. Entre ambas dimensiones existe un vínculo de complementación y rechazo, un vínculo aporético. Cuando nuestros hábitos o impacencias alargan las horas o cuando la alegría acorta los minutos, es decir, cuando estamos *sintiendo* el tiempo, la vida impersonal, la de los otros, el entramado de las coincidencias, nos reintegra a la «justa» apreciación de lo que fluye, que de esta manera encuentra su solución mimética. Se trata de pensar, por tanto, en cómo se refuerza la ficcionalidad que nos apacigua como entes durables, la *tramática de la temporalidad*. Para perfilar esta reflexión resultan oportunas las nociones de *trama*, *mímesis* y *mythos*.

El concepto aristotélico para trama es *mythos*, que representa el acto configurativo-verbal en el cual la experiencia viva del tiempo halla una salida, un rodeo mimético, donde mimesis no significa normalizar, tampoco quiere decir copiar la realidad, sino imitarla creativamente. Lo *poiético* de esta clase de imitación consiste en su capacidad para urdir tramas, es decir, para disponer los hechos alterando —por lo regular— el orden cronológico en función de un orden lógico. Esta definición de *mythos* “como disposición de los hechos subraya, en primer lugar, la concordancia. Y esta concordancia se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada”.²²⁸ Un todo, dice Aristóteles, es lo que tiene principio, medio y fin. Sólo en virtud de la composición poética los hechos adquieren estos valores. Una sucesión *parece* inevitable por la necesidad que los acontecimientos tienen dentro de ella. La sucesión se subordina a la conexión causal de la trama, y las ideas de comienzo, medio y fin son *efectos* de esta ordenación. En el tiempo de la obra, además, hay un límite, una extensión marcada por la transición del infortunio a la dicha, o viceversa. No hay vacíos, todo tiene una necesidad. La trama es la condición temporal de la obra, de la narratividad, una temporalidad configurada que aprendemos, deducimos, reconocemos formalmente.

²²⁸ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 92.

Hasta aquí *mythos* y tragedia parecen esencialmente lo mismo, pero existe una diferencia. El *mythos* incluye *todo* lo narrativo. Lo podemos ver en esos dos momentos fundamentales de la trama que son el cambio de fortuna o peripecia y el reconocimiento o anagnórisis. “¿No intentan también los historiadores poner lucidez donde hay perplejidad? [...]¿No tiene, en definitiva, cualquier historia narrada algo que ver con reveses de la fortuna, tanto para mejor como para peor?”²²⁹ Pregunta que nos lleva a plantear un asunto más fundamental: ¿no debe ser considerada nuestra propia vida una historia en este mismo sentido? ¿No tiene que ver esta conjunción de peripecias y reconocimientos con un estigma ontológico, más o menos consciente, más o menos dramático, y más que resultar una característica evidente de la tragedia, y de la historia, es la tragedia misma, lo que hace posible nuestro devenir espiritual? Si es así, lo narrado no es más que una reproducción de algo mucho más profundo, que tiene que ver con cierta pre-comprensión del destino, de la vida, con esa búsqueda de plenitud prefigurada en nuestra condición aporética, y que luego, al ensayarla *poiéticamente*, la hacemos consciente e intentamos dominarla.

¿Qué pasa, por ejemplo, con las contingencias que preservamos como instantes? Tal vez no tengan un antecedente *tramático* pero sí tienen un valor temporal *sub specie aeternitatis*, un valor desde la perspectiva del todo que es la vida. Y entonces también ella —lo ha dicho Joseph Campbell²³⁰— parece un relato dramático donde los acontecimientos primordiales —por lo demás, altamente ritualizados— llegan a ser momentos claves de la trama, una trama *interior* de un drama personal. Si esto sucede, entonces siempre hemos comprendido el tiempo, este tiempo narrado donde los instantes representan la aportación que la existencia le hace al espíritu, y de muchos modos también una *poiesis existencial*.

Tal vez esto sea lo que tiene en mente Javier Cercas al incluirse como personaje de su propia novela y, no obstante, buscar un héroe. Porque héroes

²²⁹ *Ibid.*, p. 100.

²³⁰ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, *op. cit.*

podríamos ser todos, pero sólo los auténticos ostentan esa combinación de locura, insensatez e instinto ciego para las grandes hazañas, hazañas que obviamente deben estar marcadas por un sino trágico, novelesco. El gran descubrimiento —llamémosle configurativo o formal, porque es algo que cada ser humano encuentra por distintos caminos, sobre todo hacia el final de su vida—, el gran hallazgo de Cercas es que, buscando héroe encontró tácitamente que todos lo somos un poco, aunque al final también seremos olvidados. A menos que alguien nos rescate de nuestra ignominia, bien porque nos recuerda, bien por el acto memorioso que representan los relatos, reales o fictivos. Uno persigue algo y la realidad siempre le entrega otra cosa. Lo importante, desde luego, es perseguir. ¿Qué son si no los soldados de Salamina? Perseguidores anónimos en los que ya no pasa el tiempo, esos eternos desconocidos que al final terminaremos siendo todos. ¿Dónde están, por ejemplo, los esclavos que ayudaron a Temístocles a combatir a los persas en la vieja batalla de Salamina? ¿Dónde están todos los muertos de España que combatieron esta otra batalla? Por lo menos Cercas, al narrar a Sánchez Mazas, a Miralles, ya se narró a sí mismo...

La trama, por tanto, hace inteligible la totalidad: cada acontecimiento está en relación con el todo y viceversa; cada pensamiento, cada atmósfera, cada detalle o peripecia, cada frase narrativa —siempre reescribible en función del todo— es causa y efecto de la configuración mítica. Únicamente falta preguntarnos de qué manera *trama*²³¹ Javier Cercas su relato. Nuestra hipótesis es que lo hace respondiendo a tres preguntas básicas para cualquier indagación histórica,²³² y que corresponden a cada uno de los capítulos: ¿qué? ¿cómo? ¿quién? El *qué* es el fusilamiento de Sánchez Mazas. El *cómo*, su salvación. El *quién*, inquires por el héroe perdonavidas. El *qué* escamotea el *cómo*; el *cómo* escamotea el *quién*; el *quién* resulta demasiado elusivo y

²³¹ Tómese como verbo transitivo.

²³² Ricoeur distingue entre historia como relato (*story*) e historia como ciencia (*history*). Considero que estas tres preguntas tienen que ver más con la segunda acepción, sin embargo, todo relato *tramático* las implica, y la novela no es la excepción. Véase Paul Ricoeur, *Relato: historia y ficción*, Dosfilos Editores, Zacatecas, México, 1998.

terminará por perfilar un *porqué*, lo cual consolida, después de todo, una búsqueda de carácter filosófico.

Soldados de Salamina gira en torno a este hecho singular: un hombre ha logrado salvar su vida gracias a la magnanimidad insospechada de un desconocido que tenía como misión acribillarlo. Los datos reveladores brotan aquí y allá para darle un nuevo cariz a esta verdad, y nos acometen usando siempre como estrategia la *repetición* no reiterativa sino detallante. El papel del narrador consiste en ir restaurando —a partir de los testimonios—, en ir completando el rompecabezas a base de lógica “y un poco de imaginación”.²³³ Los detalles que al principio carecen de importancia, más tarde revelarán su función *tramática*. Tal es el caso, por ejemplo, del pasodoble tristísimo. O de la libreta que Rafael Sánchez Mazas garabateó durante su odisea en el bosque con la intención de que, al releerla, pudiese recordar la deuda de gratitud que lo ataba a quienes lo ayudaron a sobrevivir. Cuando, sesenta años después, Cercas tiene en sus manos esta libreta, le faltan las primeras hojas. ¿En qué momento y por qué fueron arrancadas? ¿Existieron? La respuesta no la conoceremos sino hasta la segunda parte... El franquismo ha triunfado. Muchos jóvenes han sido encarcelados por sus presuntos nexos con el ejército republicano. Uno de los amigos del bosque está en prisión, pero su padre, que tuvo el cuidado de guardar la libreta, se dispone a usarla, pero no toda, sólo una hoja, por si el ahora flamante ministro sin cartera se niega a cumplir su promesa... La hoja le hiere la mano y se le desbarata en el bolsillo de su chaqueta. No obstante, no ha sido necesario usarla: ha salido de la oficina de Sánchez Mazas con la promesa de que cuando vuelva a casa, su hijo ya estará de regreso.²³⁴

Los acontecimientos suceden *en* el tiempo, un tiempo bergsoniano de la sucesión y la duración. Lo que permite la trama es hacer *tabula rasa* de los huecos entre acontecimientos singulares, e inclusive desechar los que no vienen al caso, a fin

²³³ Cf. *Soldados de Salamina*, pp. 36 y 71.

²³⁴ *Ibid.*, p. 78.

de unir, según cierta conexión lógica, incidentes que de otra manera permanecerían inconexos. Lo que podríamos poner en duda, en términos psicológicos y epistemológicos, es la realidad misma de la causalidad. ¿Están los hechos realmente conectados? Tal conexión, si existe, no es algo que podamos *sentir*, no constituye una certeza espiritual —o de la conciencia—, y por ello simboliza un acto poético más que gnoseológico. Nietzsche sostiene que lo decisivo siempre surge «a pesar de».²³⁵ ¿A qué tanta configuración, entonces? “Todo acontece de manera involuntaria [...] todas las cosas acuden acariciadoras a tu discurso y te halagan: pues quieren cabalgar sobre tu espalda [...] todo quiere hacerse aquí palabra, todo devenir quiere aprender a hablar de mí.”²³⁶ La libertad consiste en tener conciencia de la necesidad, y dilapidarlas: tanto la libertad como la necesidad. Configuramos para ponernos en el centro, para hablar de nosotros y decir muy, pero muy poco de lo que quisiéramos saber.

La historia es lo total donde cada parte resulta necesaria; el acontecimiento es lo aislado, lo no-total e inconexo. Lo que hace la trama es fabricarle su necesidad, inyectarle causalidad, meterlo en la concordancia de las causas y efectos. Así convertimos el azar en algo necesario, y con ello *sentimos*, tal vez, que nosotros mismos somos, en la vida, un poco necesarios. La necesidad no es un constructo —continúa diciendo Nietzsche— sino algo que se nos impone a pesar de todo. Lo decisivo ha de suceder y nada podemos inventar. El inconveniente —quizás acepte Nietzsche— es que en la vida no sabemos cuándo ni qué pueda ser lo decisivo, y si llegamos a saberlo resulta demasiado tarde, ya no lo podemos cambiar y mucho menos combatir, pues sería como combatir fantasmas. Ser libres, en este sentido es una acto de auto-afirmación poderosa, activa, *egopáthica*.

“Continuar la historia —expone Paul Ricoeur— es avanzar en medio de contingencias y de peripecias bajo la égida de la espera, que halla su cumplimiento en

²³⁵ Federico Nietzsche, *Ecce homo*, op. cit., p. 95.

²³⁶ *Ibid.*, p. 98.

la conclusión. [...] Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, lo cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis aceptable.²³⁷ Pero, ¿no es acaso lo que hacemos en todo instante con la vida, que lejos de ser previsible deseamos que sea aceptable, para que cada cosa hecha y vivida tenga un poco de verdad, y nada resulte, después de todo, inservible? ¡Eureka! Configurar es dar sentido, pues es lo más deseable, siempre.

Se trata, con la trama, de convertir el tiempo en causalidad, de reducirlo a las conexiones entre las cosas, aunque en el fondo un vago desasosiego permanezca inexpugnable. Aparentemente vencemos. Se trata de un «triunfo» de la inteligibilidad pero no del sentimiento... Las aporías del tiempo encuentran su destino productivo, pero sólo *mientras tanto*, hasta que no nos asalten nuevamente con su furia renovada...

²³⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, op. cit., p. 134.

CAPÍTULO TERCERO

Novela de aire y novela de agua

Aire

...su relato tenía demasiada ilación
para ser verídico.
No era siquiera verosímil.

O sería que él se había propuesto
ser poeta lírico, profesión melancólica,
elegante y, a pesar de ello, estoica,
hecha de la constancia de renunciar
a los datos exactos del mundo,
por buscar los datos exactos
del trasmundo.

Me anticipo al más justo reproche,
para decir que he querido así mi historia,
vestida de arlequín, hecha toda
de pedacitos de prosa de color
y clase diferentes.

Gilberto Owen
Novela como nube

Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria; aún recordando sólo sabe ver. Comprendo que debiera inventarle una psicología y prestarle mi voz. ¡Ah!, y urdir, también una trama, no prestármela mitológica.²³⁸

El mito de Ixión tiene que ver con el engaño amoroso, con la traición a las leyes de la amistad y con la decadencia de la institución matrimonial. Ixión, antiguo rey tesalio, engaña y mata a su inminente consuegro, al principio por liviandad y más tarde por no casarse con su prometida. Con ello se gana el odio de los dioses y cae víctima de la ira de Zeus quien, no obstante, siente piedad por él y termina acogiéndolo en el

²³⁸ Gilberto Owen, “Novela como nube”, en Juan Coronado (antologador), *op. cit.*, p. 73.

Olimpo. Pero Ixión es voluble y, dada su falta de escrúpulos, se propone inmediatamente seducir a Hera, la celosa representante del himeneo. Escarnecida, la esposa de Zeus recurre a Metis, la prudencia, sutil diosa de doble rostro, uno que mira al pasado y otro al porvenir, para que finja un doble de Hera. Crea así a la inconsistente nube Nephele. Cuando Ixión copula con este fantasma, los engendros que nacen son los centauros, monstruos que simbolizan la brutalidad genésica, sexual. No obstante, el escarmiento va más allá: Zeus lo condena a girar sobre los cielos, sujeto a una rueda de fuego, castigo que se agrava cuando, sin preverlo y movido nuevamente por la piedad, el hijo del tiempo le da a probar la ambrosía que confiere inmortalidad. De manera que Ixión sufre como destino girar eternamente, hecho un torbellino ígneo, algo que desde luego siempre había sido debido a su lascivia. Su fogosidad incontrolable fue de esta manera condenada a lo suyo: el fuego eterno. Nube, fuego y sensualismo se conjugan en este superhombre de condición nietzscheana y temperamento aéreo.

Tal es la alegoría en que se funda la *Novela como nube* de Gilberto Owen, dividida en dos partes: Ixión en la tierra e Ixión en el Olimpo. El destino de este semidiós mitológico es el mismo para Ernesto, «protagonista» de ésta que quiere ser historia pero, lo mismo que una nube, se desdibuja siempre. Después de todo, “de las cosas sabemos alguno o algunos de sus aspectos —nos dice el «narrador»—, los más falsos casi siempre. Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura...”²³⁹

Ernesto va por la tierra —y por un mundo delirante donde cada mujer es todas a la vez— asumiendo que la vida gira en torno al amor. A todas las persigue, a todas las desea, pero a ninguna tiene en realidad. Quizá por esto mismo se ha comparado el mito griego con la leyenda del Don Juan, quien más que seductor resulta un conquistador, porque su fuerza, antes que maquinación mefistofélica, es deseo intenso, irresistible casi siempre para la mujer. Don Juan, como Ernesto y como

²³⁹ *Ibid.*, p. 93.

Ixión, nunca llega a poseer a ninguna en verdad, a diferencia del Fausto, demonio de la duda para quien el amor es inexistente y cuya fuerza radica en concentrarse y poseer a una sola, hasta destruirla por completo. En cambio, Ernesto, con su impulso erótico siempre naciente, lo que en realidad busca no es la mujer real sino su idea, su modelo platónico.

Según Juan Coronado, la novela lírica de los Contemporáneos se teje en el suave terreno de lo hermafrodita, terreno donde las palabras —piensa Bachelard— tienen el doble aspecto de los psiquismos imaginarios: uno masculino, el de *animus* o espíritu, y otro femenino, el de *anima* o alma, que es el ámbito de la ensoñación poética. “La artificialidad es el valor mejor y constante en estas novelas de agua. *Novela como nube*: agua de algodón. *Margarita de niebla*: agua de tul. *Dama de corazones*: agua de sangre. *Return ticket*: agua de viaje.”²⁴⁰ Clasificación forzada que ignora los otros elementos en los que Bachelard afianza la ensoñación poética, la imaginación material: no sólo el agua, también la tierra, el aire y el fuego.²⁴¹ Vivir un elemento es afianzar en el imaginario sus repercusiones lingüísticas.

La *acción imaginante*, a decir del autor de *El aire y los sueños*, no consiste en formar sino en deformar imágenes, en huir de las estabilidades de la percepción para encontrar la novedad a la que aspira el alma poética. Se trata de una fuga de lo real a lo imaginario para desencadenar el deseo metafórico, el deseo por la metáfora, es decir, por la palabra nueva con virtudes ontológicas. La psicología del aire es una psicología del movimiento, pero no cinemático, no afecta principalmente a la vista, sino dinámico, perturba el ser íntimo en sus aspiraciones ascensionales. Este impulso vertical habla de los sueños morales del poeta aéreo, sus valoraciones aspiran al *topos uranos* donde moran los arquetipos y vive la esperanza y el amor.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

²⁴¹ Véase *infra*, “Introducción”.

Novela como nube posee el onirismo activo del que habla Bachelard en sus poéticas de los elementos, pero no es acuática, como piensa Coronado, sino aérea, de movimiento. La forma, si la hay, constantemente se disuelve. A veces nos atrae como las ovejas saltarinas de los cirros y otras nos amenaza con el estremecimiento de los cúmulos, siempre resueltos a abatirse sobre nuestras cabezas. Las nubes presiden ensueños alucinantes pero también fáciles y efímeros, estamos con ellas y al siguiente instante nos han abandonado; psicológicamente, según Bachelard, representan el imaginario sin responsabilidad. Así también es la novela de Owen, cuya anécdota, si la hay, se nos escapa tenazmente en un juego de cuadros cuyo principal poder es la continuidad de la deformación. Sueños de terror o de suavidad que se suben al cerebro —confiesa Baudelaire—, ya sea como bebida espirituosa o con la elocuencia del opio.²⁴²

“La gravedad es una ley psíquica directamente humana. Está en nosotros, es un destino que hay que vencer y el temperamento aéreo tiene, en su ensoñación, la presencia de su victoria.”²⁴³ Owen la vence mediante esa forma delgada que escoge y también vía el contenido amoroso, proclamado tácitamente como destino humano. “Comprende que todos sus actos giran en torno del amor, que la mujer está presente en todo lo suyo, eje de todas sus acciones.”²⁴⁴ Su temperamento es aéreo pero también sicalíptico, si hemos de creer en Balzac, si hemos de creer que el hombre tiene incoado en su órgano sexual el sentimiento de verticalidad que lo empuja a “elevar la frente” y a “parecer” grande, siempre, como empujó a Ixión al Olimpo, a la conquista de sus más grandes presas amorosas, que infaliblemente representan, al mismo tiempo que la ilusión, los más temibles escarmientos. Fuerza ascensional y erótica cuyo destino es la destrucción y su motor es la esperanza. ¿Quién que no tenga esperanzas puede aspirar a todas las mujeres, y a todas las miserias que el deseo nos tiene reservadas como frustraciones?

²⁴² Cf. El capítulo “Las nubes”, en *El aire y los sueños*, *op. cit.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴⁴ Gilberto Owen, *op. cit.*, p. 61.

¿Por qué no es acuática *Novela como nube*? “La *alegría* terrestre —dice Bachelard— es riqueza y gravedad —la *alegría acuática* es blandura y reposo— la *alegría ígnea* es amor y deseo —la *alegría aérea* es libertad.”²⁴⁵ Ixión es ígneo y aéreo, su fuerza radica en su deseo y su ímpetu en ese afán libertario: librarse de las cadenas que matan al amor, ser un Don Juan para tener a todas las mujeres. Pero como todo deseo, el suyo también decrece, baja la frente, aunque sólo para volver a despertar, y disminuirse nuevamente, así *aeterno modo*, de la satisfacción al hastío, pero siempre libre. Eso es Ernesto, y eso es *Novela como nube*, la “renuncia a los datos exactos del mundo para buscar los datos exactos del trasmundo”, una “historia vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes”.²⁴⁶

La complexión moral de Ernesto es como la esperanza: siempre en movimiento, siempre lanzada hacia alguna parte. Su realidad es un sueño que sus lectores creemos asir y al siguiente instante nos ha abandonado. Su vigilia amorosa es aérea, deformado por el deseo, porque el amor, como la vida, está en otra parte. Es el sueño del superhombre nietzscheano, con sus complejos de altura. Desear a todas las mujeres, a todas en una sola: ubicua, mutable, Eva, Elena, Ofelia, Rosa Amalia, una obsesión, mil obsesiones, y al final sólo su esposa, como su rueda de Ixión, como la mujer que nunca se nos da en realidad, aunque repose a nuestro lado...

²⁴⁵ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, op. cit., p. 170.

²⁴⁶ Gilberto Owen, op. cit., pp. 66 y 72-73.

Agua

De las poesías sólo me quedan,
enredadas en la memoria,
las metáforas.

El silencio es como un espejo cóncavo
que deforma nuestros pensamientos.

Los débiles se quedan siempre.
Es preciso saber huir.

Morir es estar incomunicado felizmente
de las personas y las cosas, y mirarlas
como la lente de la cámara debe mirar,
con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa
que convertirse en un ojo perfecto que mira
sin emocionarse.

Dama de corazones

Xavier Villaurrutia

Se sabe que todos los ríos van a dar al río de los muertos, que el agua es la vida heraclítea y para transitar por ella necesitamos una barca. Sólo así participamos del destino. El que navega persigue quimeras y sueños. En la mitología universal, la barca es símbolo del viaje cumplido por vivos y muertos, el medio para pasar al otro mundo venciendo toda clase de peligros a fin de encontrarse con la vida verdadera. Para Gaston Bachelard, también evoca el seno, la matriz primordial, la cuna redescubierta. Quizás la primera barca haya sido un ataúd, y la muerte el primer viaje antropogónico. Para los soñadores profundos, es decir, los soñadores de agua, la barca de Caronte que atraviesa el río de los infiernos, así como todas las leyendas de barcos fantasma, evocan este tránsito a una mejor vida.²⁴⁷

²⁴⁷ Cf. Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, “El complejo de Caronte. El complejo de Ofelia”, *op. cit.*

También existe, en la sabiduría universal, una sapiencia de los espejos. Símbolos de la sucesión y la vacuidad de las formas, de la confusión entre lo interior y lo exterior, o lo de arriba y lo de abajo, emblema de armonía y unión conyugal, el espejo, como las superficies de las aguas, también es usado para las adivinaciones *speculantes*, porque el agua fue la primera forma de naturalizar nuestra imagen y adularla sin necesidad de una mano acariciadora. Representa el narcisismo natural, húmedo, velado y brumoso que necesitamos. El agua nos mira de manera dulce y pensativa.

Barca y espejo, símbolos indirectos del psiquismo hidrante de Xavier Villaurrutia, están presentes en su *Dama de corazones*, que es acuática, pero no por sus vínculos con la sangre, como supuso velozmente Juan Coronado, sino porque la novela presenta indicios de una doble transposición hidromante. La primera de ellas es el agua-espejo, objeto ubicuo y persistente a lo largo de la narración; la segunda, una barca nocturna que aparece de la nada con rumbo a Nueva Orleans; en ella, dos viajeros nos asaltan fantasmáticos, uno como sombra femenina —de la que sólo percibimos su voz cascada y un zapato pequeño—, y el otro, el propio narrador tratando de entender la lengua casi extraña en que le habla esa mujer de apariencia joven...

El agua es un elemento femenino de transición y metamorfosis ontológica, heraclítea, viajera; es profundidad y fuente donde nace nuestra sustancia; atrae los recuerdos. También es seminal o disolvente, mediadora, el elemento de las transacciones y las mezclas que resiste y cede a la vez, aunque siempre termine venciendo. Por todas partes nace y acoge las imágenes de pureza.²⁴⁸

Esta simbología hídrica es omnipresente en *Dama de corazones*. La ensoñación poética de Villaurrutia comienza desde el mismo título, que nos remite a una carta de la baraja: mujer de dos rostros, figura bifronte que, como el dios Jano de la mitología romana, tiene el don de la doble ciencia, del pasado y el futuro, de la

²⁴⁸ Cf. Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, op. cit., pp. 7-111.

vida y la muerte. Diosa-dios de los umbrales, vigilante a quien nada se le escapa, también constituye un signo de lo fronterizo, las dos caras que toda situación humana presenta, y a la cual no se escapa ni la pasión amorosa.

¿A cuál de las dos mujeres desea el protagonista? Cada una tiene algo *amable*. Una es soprano, la otra contralto. Susana es intensa pero distraída; Aurora, atenta, dan ganas de contarle un secreto terrible. Cuando Julio las ve por primera vez, después de muchos años, resultan tan parecidas que piensa si no habrá en el estudio un espejo que las duplique. Ambas se sobreponen en su memoria “como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja”²⁴⁹.

Novela de las duplicidades, de las transiciones envolventes, de la androginia elemental. En ella, como en la obra de Owen, la imaginación se postula distinta a la percepción. Una atrae lo ausente y nos hace soñar, otra fija lo presente y nos hace actuar. Onirismo y realidad.

Hay palabras que alivian la memoria y hay también una memoria de las palabras, “esa gran holgazana que se niega a soñar”, lamenta Bachelard. Memoria onerosa porque mata el poder soñador del verbo y del adjetivo. “Cada noche sería para nosotros un ensueño nuevo, una cosmogonía renovada”, si no viviéramos bajo este influjo memorioso y atávico.²⁵⁰ Owen y Villaurutia, al desarticular el discurso narrativo, al dislocar la anécdota, al enredarse en las metáforas, restituyen a la palabra su imaginario despierto y elusivo, como este ensayo...

²⁴⁹ Xavier Villaurutia, “Dama de Corazones”, en Juan Coronado (antologador), *op. cit.*, p. 197.

²⁵⁰ Véase *El aire y los sueños*, *op. cit.*, p. 221.

CONCLUSIÓN

Este trabajo ha buscado ser conclusivo sin necesidad de elaborar unas conclusiones al final. Hemos dicho de distintas maneras y a lo largo de todas sus páginas que la metapoética no es sólo una exposición teórica sino un decir que se define en su decir mismo. Con ello asumimos cierta auto-referencialidad lo mismo que una idea de la escritura, de la crítica y del ensayo. Sin embargo, pensando en la organización arquetípica que asumimos, relacionada con el modelo del héroe, no está de más señalar el umbral de salida a manera guía geomántica y protocolaria.

En los tres análisis literarios que hemos realizado hablamos, con distintos matices, de actos heroicos y configuracionales, esto es, de construcciones mítico-simbólicas. En el primero, “Sacro amor, profano amor”, una mujer desea escribir una novela erótica y para ello toma su propia vida sexual como ámbito de experimentación que le permita vencer el principal obstáculo para alcanzar su cometido: imaginar. Realizado el análisis según el modelo campbelliano, planteamos algunas revelaciones a partir de la lectura, llevamos la crítica tradicional hacia la meatapoiesis. En el segundo, “En Salamina ya no pasa el tiempo”, resulta evidente la búsqueda del héroe, que no llega sino hasta la tercera parte de la obra de Javier Cercas. Mientras tanto ensayamos sobre el tiempo según una triple concepción: como instante (Bachelard), como duración (Bergson), y la solución a esta dicotomía mediante un acto narrativo propuesta por Ricoeur. En el tercer análisis, los poetas Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen trastocan los conceptos mismos de epicidad y conciben novelas líricas anti-tramáticas, pero en ambas el héroe resulta inevitable, busca el amor. El reto para ellos y para nosotros es mirar sus obras a partir de los conceptos tradicionales de hecho narrativo, evento, suceso, y descubrir que la crítica opera buscándole a sus novelas líricas el sentido unitario más allá de la complexión poética de las mismas. Las fronteras entre *epos* y *poiesis* quedan difuminadas.

En los tres análisis, una inteligencia acerca de las cosas, junto con cierto desencanto, le ponen el ingrediente a las palabras, su margen de duda e iconoclasia. Aquí, la palabra que hierde no puede ser desapasionada y la pasión es, como dijimos al principio, un *pathos* sedicioso y hedonista. Defendemos una interpretación creativa. Se trata de lecturas que descubren lo otro que no se dice, que se deslizan en secreto cuando las subjetividades se encuentran, que proclaman su libertad mediante el ensayo.

El modelo del héroe campbelliano y sus tres momentos primordiales —separación, iniciación, retorno— nos ha permitido identificar las partes en que se divide, digamos estructural y arquetípicamente, este trabajo: Introducción, Teórico-Metodológica y Práctica. Al principio de cada sección hemos colocado una epígrafe con el que se ilustra que la jornada mitológica se puede aducir no sólo para comprender aventuras propias de héroes legendarios, culturales o de la literatura universal cuya trascendencia es indiscutible, sino también para las personas comunes que también tienen su propia historia, una vida ordinaria que puede verse a la luz de este esquema arquetípico.

Las gesta mitológica representa una construcción a posteriori, una composición incoada, según la concepción de Joseph Cambell, como una necesidad psicológica que es concomitante a la intuición de nuestra condición temporal; permite ver una vida, cualquier historia, como una todo, como empresas donde son identificables los instantes que le confieren su complexión mítico-simbólica y dramática. En la terminología aristotélica a estos instantes arquetípicos se les llaman *peripecias* o momentos destinales. En ellos la suerte del héroe —trágico, cómico, melodramático, epopéyico— se descompone, cambia de buena a mala y da inicio a la progresión dramática, que necesitará de nuevas peripecias para avanzar hacia un clímax y su respectivo desenlace, el cual variará en función de la concepción ética sobre la muerte, el castigo y la felicidad, que difiere de una cultura a otra.

Por ejemplo, y para acudir a uno de los casos más emblemáticos, cuando Edipo se cruza con Layo y lo mata sin saber que se trata de su padre, recibe muy a su pesar el llamado a la aventura, está frente al acontecimiento que cambia su suerte, aunque él lo ignore, hasta que la revelación lo alcance y sea capaz de descubrir el origen y progresión de un drama personal que ha supuesto desde el principio su destrucción física o moral, es decir, su tragedia. Este suceso puede explicarse diciendo que ambos personajes, padre e hijo, pertenecen a una estirpe maldita condenada por los dioses a exterminarse a sí misma, pero ello resulta ya una explicación posterior al hecho mismo, llega cuando se le puede reflexionar desde la perspectiva del todo, *sub specie aeternitatis*, cuando es posible ubicar los acontecimientos en una trama, en una relación de causas y efectos y juzgarla a partir de cierta concepción ética. Es decir, los acontecimientos primordiales se muestran como una revelación o anagnórisis, nos ayudan a encontrar una explicación plausible a la vida o al destino, a todo aquello que sucede al margen de la voluntad, de lo que somos o creemos ser. En otras palabras, permiten confeccionar nuestra epicidad, entender lo inexorable, explicar nuestra condición histórica y asumir también nuestra temporalidad. Concebida así, la historia —incluidas la ficción narrativa y el drama— dice más de lo que dice y comienza a hablar en otro nivel de profundidad cuando vemos, detrás de los hechos, las formas, esto es, las reiteraciones donde cada uno de nosotros puede mirarse reflejado; puede reconocerse el destino, lo repetido de los gestos humanos. Desde luego, no se trata de forzar una riqueza simbólica donde no existe y convertir nuestra miseria en algo que no es. Se trata de construirnos como totalidades de sentido.

Lo planteo desde los conceptos de “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa” que propone Reinhart Koselleck.²⁵¹ Según el historiador alemán, las expectativa y la experiencia son condiciones necesarias del conocimiento histórico,

²⁵¹ Reinhart Koselleck, “Espacio de experiencia y horizonte de expectativa, dos categorías históricas”, en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 333-357.

remiten a la condición temporal del ser humano, se coordinan y desplazan dialécticamente una a la otra. La experiencia es un pasado-presente que habita en nosotros como recuerdo —lo cual nos remite a San Agustín de Hipona²⁵²— y la expectativa es un futuro-presente que puede llamarse esperanza, temor, deseo, voluntad, visión receptiva, curiosidad. Las experiencias no son mensurables, no crean continuidad ni son aditivas; se reúnen, se puede esperar que se repitan o confirmen, están saturadas de realidad y vinculadas a las expectativas. Ambas existen en tensión y configuran el tiempo histórico:

Quien crea que puede deducir su expectativa totalmente a partir de su experiencia se equivoca. Si sucede algo de manera distinta a como se esperaba, queda escarmentado. Pero quien no basa su expectativa en su experiencia, también se equivoca. Lo hubiera podido saber mejor. Evidentemente, estamos en ante una *aporía* que sólo se puede resolver con *el transcurso* del tiempo. Así, la diferencia indicada por las dos categorías nos remite a una *característica estructural* de la historia. En la historia sucede siempre algo más o algo menos de lo que está contenido en los datos previos.²⁵³

En otras palabras, en la dialéctica entre horizonte de expectativa y espacio de experiencia no importa corroborar esta segunda porque entonces no habría ni historicidad, avance alguno, ni sentido para los acontecimientos, para los actos, a los cuales tendríamos que ver en su aislamiento: el asesinato edípico no formaría parte de una concepción del cosmos ni representaría un paradigma de las atribuladas relaciones filiales. Expectativa y experiencia se modifican una a la otra: la primera no se puede tener sin la segunda. La ruptura del horizonte de expectativa funda experiencias nuevas, las cuales nos obligan a revisar el pasado, a reinterpretarlo holísticamente, para que los acontecimientos que se consideran relevantes se acomoden unos a los otros o pierdan su importancia según un orden tramático o consecuencia lógica o sucesión temporal. Se trata de un acto configuracional, de una re-escritura permanente del pasado, de una lucha contra nuestra condición

²⁵² Cf. *Supra*, “En Salamina ya no pasa el tiempo”.

²⁵³ Reinhardt Koselleck, *op. cit.*, p. 341. Las cursivas son mías.

aporética.²⁵⁴ En este sentido, el ojo del artista tiene algo qué decir. Escribe Joseph Campbell:

El ojo del artista ve la vida con un sesgo mítico —declaró Mann en su conferencia sobre Freud— que la hace parecer un farsa, como una representación teatral o una fiesta que transcurre *según está prescrito*, como una epopeya de títeres, en las que las marionetas-personajes míticos repiten una trama que perdura desde el pasado y que ahora se presenta en una chanza.²⁵⁵

Desde la perspectiva de este trabajo, espacio de experiencia y horizonte de expectativa conllevan un *excedente de ilusión* que apunta al sentido como búsqueda fundamental, sentido que cuando se alcanza, así sea como anagnórisis ontológica, ya no tiene que ver con el pasado o con el futuro sino con el recuerdo y la esperanza resueltos en nuestro presente, que cabalmente es lo único que no se puede resolver debido a su fugacidad. He aquí nuestra condición aporética, nuestra indigencia ontológica, que en este ensayo ha buscado una solución breve por medio de la literatura y la metapoiesis.

En otras palabras, todo acontecimiento pasado, todo lo vivido puede ubicarse peripatéticamente y concebirse en términos de una progresión dramática, de una misión heroica. La vida del héroe no avanza cuando las expectativas están muertas, si es que ello es posible, pues inclusive una vida aparentemente insignificante tiene su dimensión histórica. Y esta consigna es aplicable tanto al progreso tribal y cultural como al de los individuos. Toda progresión es un modo de perfeccionamiento, un ritual de iniciación, al menos en la dimensión psicológica en que la ubica Joseph Campbell. En nuestro caso preferimos hablar de una proceso iniciático que debe arrojar alguna tipo de conquista escritural, aunque tal conquista, desde la perspectiva de los otros, pueda resultar ilusoria. Se trata de una asunción heroica, y aquí vuelve por sus fueros el modelo arquetípico.

²⁵⁴ Ya hablamos de esto en el capítulo referido, “En Salamina ya no pasa el tiempo”.

²⁵⁵ Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios: mitología creativa*, op. cit. p. 732. Las cursivas son mías.

Toda explicación que implique ligaduras temporales es, por tanto, a posteriori, un acto de ubicación en el espacio —*axis mundi*— y en el tiempo —*illo tempore*—, de búsqueda, así sea ignota, del sentido. ¿Por qué no asumir esta necesidad, esta indigencia ontológica y tratar de resolverla en su evanescencia por medio de uno de tantos actos heroicos que nos podemos imaginar, uno de tantos obstáculos que nos podemos inventar? La interpretación e interacción con una obra literaria resulta así un intento, una búsqueda del sentido por medio de la lectura reveladora, de la escritura metapoética, es decir, por medio de una hermenéutica ontológica, en el entendido de que la búsqueda es permanente, que la aventura es universal, es el mundo como voluntad y representación del que habla Schopenhauer. A esta condición metafísica del ser humano le llamamos heroísmo, pero el héroe debe considerarse también una metáfora de nuestra carencia y de la necesidad de sentido, que tal vez nunca terminaremos por alcanzar. Los obstáculos no están allá afuera, en el mundo, sino que son *el* signo, nuestra principal representación épica. *Nemo sua sorte contentus*: nadie está contento con su suerte, aunque afirme lo contrario, y esta inconformidad explica nuestro devenir y nuestras osadías.

Hay un destino —podemos presuponerlo— que nosotros mismos dirigimos en secreto, al menos eso deseamos creer. ¿Cómo podríamos vivir con nosotros mismos si nos sintiéramos títeres de un ministerio infalible? La voluntad trabaja sus propias conveniencias para convertirlas en convicciones. En el fondo todos estamos convencidos de que somos artífices de nuestra vida. Pero da lo mismo. ¿Cuál es la diferencia entre estar o no convencidos. Seamos o no títeres, haya o no destino, saberlo no cambia en nada las cosas. Aquí estamos, impertérritos tal vez, o quizás azorados y llenos de miedo. En el fondo no sabemos nada sobre nada, nuestra voluntad se esfuerza, los instintos desfallecen, el placer se gasta, y sólo vemos cómo pasan los días, las tardes, con unos cuantos sobresaltos, nada estrambóticos, aplacados por un mundo que aguarda. Por esa pasión retrospectiva que nos hace

rescribir siempre nuestro pasado, la vida representará, al final, el gran error de la voluntad.

Epitafio y post data

Epitafio

*(es necesario recordar
que la estructura
es el residuo de una duración)*

Roland Barthes

Post data

Al final hemos encontrado la salida. Los ensayos presentados en la última parte de este libro no pretenden ser exhaustivos, sólo un gesto, metafísico, con el que se busca dar fe de la aventura. Confiamos en que los dones conquistados no carezcan de sentido y el lance, al final, tenga un destino, el de la metapoética tan preconizada...

FUENTES

- Adorno, Theodor W. «El ensayo como forma», en *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1962.
- Alatorre, Antonio. “Crítica literaria tradicional y crítica neoacadémica”. En Brushwood, John S., Evodio Escalante *et al.* *Ensayo literario mexicano*, México, UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus, 2001, pp. 21-48.
- Apuleyo Mendoza. Plinio. *Gabriel García Márquez. El olor de la guayaba*. México, Diana, 1993.
- Aristóteles. *Poética*. Tr. Francisco P. de Samaranch, Madrid, Aguilar, 1967.
- _____. *Poética*. Tr. de Juan David García Bacca, , México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. (Breviarios, 279)
- _____. *El aire y los sueños*. México, FCE, 1993. (Breviarios 139)
- _____. *El psicoanálisis del fuego*. Buenos Aires, Schapire Editor S.R.L., s/f.
- _____. *La intuición del instante*. México, FCE, 2000. (Breviarios, 435)
- _____. *La poética de la ensoñación*. México, FCE, 1997. (Breviarios 330)
- _____. *La poética del espacio*. México, FCE, 1983. (Breviarios 183)
- _____. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, FCE, 1996. (Breviarios 525)
- Bacon, Francis. *Ensayos*. Buenos Aires, Aguilar, 1980.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1995.

- Barrera Enderle, Víctor. "Ejercer la crítica literaria cuando nadie tiene certeza de lo literario", en *Literatura y globalización*. La Habana, Casa de la Américas, 2008 (cuadernos Casa 43).
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1994.
- _____ *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 1997.
- _____ *El placer del texto y Lección Inaugural*. México, Siglo XXI, 1998.
- _____ *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1999.
- Bataille, Georges. *El alehuya y otros textos*. Prólogo y selección de Fernando Savater, Madrid, Alianza Editorial.
- _____ *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1988.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. México, Rei, 1992.
- _____ *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 1999.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. México, Monte Ávila Latinoamericana, C.A., 1991.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México, Grijalbo-Conaculta, 1990.
- Brushwood, John S., Evodio Escalante et al. *Ensayo literario mexicano*, México, UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus, 2001.
- Caillois, Roger. *El mito y el hombre*. México, FCE, 1998. (Colección Breviarios, 444)
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FCE, 1998.
- _____ *Las máscaras de Dios: mitología creativa*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Buenos Aires, Losada, 1978.
- Cercas, Javier. *Los soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1995.
- Cioran, E. M. *La tentación de existir*. Madrid, Taurus, 2000.

- Cohen, Esther. “«La interpretación crea firmamentos.» Dimensión ética de la crítica”, en Alberto Vital (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1996.
- Coronado, Juan (antologador). *La novela lírica de los contemporáneos*. México, UNAM, 1988.
- Cortés Morató, Jordi y Antoni Martínez Riu. *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Herder, 1996.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Crítica.
- _____. “La crítica postestructuralista”, en Alberto Vital (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1996.
- De Rougemont, Denis. *Amor y Occidente*. México, Conaculta, 2001. (Colección Cien del Mundo)
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Ánthropos, 1989.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Ánthropos-Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1993.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE, 1988.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Barcelona, Paidós, 2000.
- _____. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós, Barcelona, 1998.
- _____. *Tratado de historia de las religiones*. México, Era, 1992.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1996.
- _____. “Qué es un autor”, en *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Frazer, James George. *La rama dorada*. México, FCE, 1996.
- Garibay, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. México, Porrúa, 1992. (Sepan Cuantos... 626)

- Genette, Gérard. “Géneros, tipos, modos”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, s. A., 1988.
- Glantz, Margo. “Mirando por el ojo de Bataille”, prólogo a la *Historia del ojo*. Tr. Margo Glantz, México, Ediciones Coyoacán, 1995.
- _____. *Apariciones*. México, Alfaguara, 1996.
- _____. “La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón. La razón de la fábrica: un ensayo de aproximación al mundo de Sor Juana”, en López-Baralt, Luce y Francisco Márquez Villanueva (editores). *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos, fronteras*. México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1995.
- Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. México, UNAM, 1992.
- González Echevarría, Roberto. *Crítica práctica/práctica crítica*. México, FCE, 1992.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- _____. *El ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Iser, Wolfgang. “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dieter Rall (coord.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1993.
- Jung, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. México, FCE, 1998.
- Kierkegaard, Søren. *Estudios estéticos* (t. I). Madrid, Guadarrama, 1969.
- _____. *Estudios estéticos* (t. II). Madrid, Guadarrama, 1969.
- _____. *In vino veritas y La repetición*. Madrid, Guadarrama, 1976.
- Koselleck, Reinhardt. “Espacio de experiencia y horizonte de expectativa, dos categorías históricas”, en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. México, Vuelta, 1990.
- Levinas, Emmanuel. *La huella del otro*. México, Taurus, 2000.

- López-Baralt, Luce y Francisco Márquez Villanueva (editores). *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos, fronteras*. México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1995.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México, Grijalbo, 1985.
- Mansour, Mónica. “Margo Glantz, *Apariciones*”, disponible en <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/margog553.pdf> [con acceso el 3 de julio de 2014].
- Martínez Ramírez, Fernando. *El más desgraciado*, México, UAM Xochimilco, 2000.
- Martínez Ramírez Fernando y Ezequiel Maldonado (coordinadores editoriales). Revista *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 35, “Una mirada a la crítica literaria latinoamericana” (UAM Azcapotzalco, semestre II, México, 2010).
- Maturo, Graciela. *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires, Biblos, 2004.
- Miller, Henry. *Sexus. La crucifixión rosada I*. Tr. de Carlos Manzano, Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1987.
- Nicol, Eduardo. «Ensayo sobre el ensayo», en *El problema de la filosofía hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- _____. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- _____. *Genealogía de la moral*, México, Grupo Editorial Tomo, 2002.
- _____. *Obras selectas*, Madrid, Edimat Libros, s/f.
- Ortiz Domínguez, Efrén. *La rosa en fuga*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2001. (Colección Cuadernos, 45)
- Owen, Gilberto. “Novela como nube”, en Juan Coronado (antologador y prologuista). *La novela lírica de los contemporáneos*. México, UNAM, 1988.
- Pappe, Silvia. “El contexto como ilusión metodológica”, en José Ronzón y Saúl Jerónimo (editores). *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*.

- Objetos, fuentes y usos del pasado. Historia-historiografía.* México, UAM Azcapotzalco, 2002.
- Pasternac, Nora. “El caso Margo Glantz. Apariciones”, disponible en <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/margog553.pdf> [con acceso el 3 de julio de 2014].
- Paz, Octavio. *El arco y la lira.* México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Cuadrivio.* Barcelona, Seix Barral, 1991.
- Perus, Françoise. *El realismo social en perspectiva.* “Prólogo”, México, UNAM, 1995.
- Pfister, Manfred. “Cuán posmoderna es la intertextualidad”, en Alberto Vital (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes.* México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1996.
- Pirelli, Carmen. “El teatro de la escritura: *Apariciones* de Margo Glantz”, disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/perilli.html> [con acceso el 28 de junio de 2014].
- Platón. *República.* Madrid, Gredos, 1992.
- _____. *Diálogos,* México, Porrúa, 1984.
- Popper, K. R. *La lógica de la investigación científica.* Madrid, Tecnos, 1962.
- Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento.* México, Colofón, 1989.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido.* México, Siglo XXI, 1995.
- _____. *Freud: una interpretación de la cultura.* México, Siglo XXI, 1970.
- _____. *Relato: historia y ficción.* Zacatecas, Dosfilos Editores, México, 1998.
- _____. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico.* T. I, México, Siglo XXI, 2000.
- Santa Teresa, *Castillo interior o las moradas.* Madrid, Aguilar, 1982.

- _____ *Libro de la vida*. México, Rei, 1988.
- Savater, Fernando. *El contenido de la felicidad*. Madrid, Suma de Letras, S.L., 2000.
- Solares, Blanca (coord.). *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones en hermenéutica simbólica*. Barcelona, Ánthropos-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-UNAM, 2001.
- Steiner, Geroge. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Vicens, Josefina. *El libro vacío*, México, SEP-FCE, 1986. (Lecturas Mexicanas, 42)
- Villoro, Luis. *Creer, saber, conocer*. México, Siglo XXI, 1984.
- Vital, Alberto (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1996.
- Vox. Diccionario manual griego-español*. Barcelona, Bibliograf, S.A., 1960.
- Zavala, Lauro (comp.). *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, UNAM-UAM, 1993.